في الشعرية والشاعرية

الجزء الثاني

أيمن اللبدي

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة ل

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

نشر إلكترونيا في أكتوبر 2003

محتويات الجزء الثاني: مسائل أمام الشاعرية

- تمهيد
- قصيدة النثر – النسيقة
- التناصّ
- في النقد والتلقي
- الحداثة ودور الإعلام
- خاتمة
- السيرة الذاتية للكاتب

تمهيد

خلصنا في دراسة الجزء الأول من الشاعرية إلى أن هذه النظرية النقدية الجديدة تجد لها فسحةً خاصةً في عالم الأدب والنقد باعتبارها تملأ فراغاً واقعاً وتقدِّم توضيحاً علمياً وموضوعياً لجانبٍ مهملٍ من حياة الشعراءِ بعامة أو موصوفٍ على منتهى الانطباعية وقواعدِ النظر الذاتية من غيرِ ما دليلٍ سوى ما ينظِّرُ له قائلهُ فصاحةً وبلاغةً وقدرةَ ذائقةٍ وفصلٍ لا أكثرَ ولا أقل.

ووقفنا أيضاً عندَ اقتراح قوانين الشاعرية ورؤيتها بديلاً للظنِّ مثلما هي بديل لهذه الذاتية في وضع الشعراء ليس فقط عند مراتبهم في ما انتهت إليه نصوصهم ونتاجهم بل وعند دراسة كلِّ مرحلةٍ من مراحلها التفصيلية التي أنتج النصُّ إبّان مرور الشاعر بها مما يحفظ حق هذا الشاعر في الوقت الذي يحفظ فيه للأدب ذاته قيمة الحقيقة التي لم تكن إلا الضحية عند القفز عن أثر هذا كلّه في إجراء أو اعتماد قولٍ مجملٍ واعتباره حكماً لا رجعة فيه ولا نظر في حيثياته المفضية إلى هذا الحكم باستثناء رأي الناقد أو المراجع أو الأديب مما لا يصلح مناط اعتماد في العلمية والموضوعية المبتغاة.

وتوصّلنا إلى أثر العوامل التي تشكّل كلَّ مرحلة من المراحل الخمس التي مررنا عليها تفصيليا وميّزات هذه المراحل وما تلعبه من دور في تطوُّر تجربة الشاعر ذاتها عوضا عما تتركه من نصوص هي خلاصة الشواهد على مروره بهذه المراحل جميعا فضلاً عن شهادة الشعراء أنفسهم فيما أفصحوا عنه وما آثروا أن لا يقولوه جملةً.

وانتهينا إلى أن هناك أنواع بعينها للسيطرة الشعرية التي تتبع كلَّ مرحلة بعينها وتحدِّدُ تاليا المميزات النصيَّة المتوقعة للنصوص المنتجة بناءً على هذه الأنواع من السيطرة الشعرية ، كما وقمنا بالتطبيق على عدد من النصوص لبيان تطابق هذه المفترضات مع واقع الدليل النصيّ في هذه النصوص.

وختمنا بأنَّ محاولة إيجاد قوانين للشعرية والأدب بعامة هي محاولة تختص بجانب النصِّ من هذه العملية الإبداعية بينما تقدِّم الشاعرية القوانين التي تحوِّلُ ما يتعلق بالشاعر ذاته إلى علمٍ ومادة علمية تطبيقية بحيث لا تبقى مثارَ تناولٍ تارة بين علوم النفس والاجتماع وتارةً أخرى عالةً على جملة الانطباعية والرأي الشخصيِّ وطوراً آخرَ مجرَّدَ حدسٍ أو تخمينْ وهي بهذا تكملُ الجزء الخاص بتناول الشاعر تناولاً دقيقاً إلى أبعد الحدود المتاحة على قاعدة قوانينها العامة.

وقد أتاحت لنا الشاعرية فهم نبوغ عدد من الشعراء مثلاً بإبداع أشكالَ جديدة في مادتهم ونبوغهم في الإتيان بالمبتكر من هذا عند وصول شاعريتهم إلى مرحلة نهائية متقدِّمة أطلقت عليها الشاعرية اسم المرحلة النقدية وبذلكَ فسَّرت على أساس السيطرة الشعرية ودرجتها وتطورها انفتاح مغاليق المبهرِ أمام نفرٍ من هؤلاء الشعراء.

ويحسن أن ننبه إلى أن الشاعرية لم تفصل قولاً بين نظريات الشعرية وتناولها سواء تلك التي ارتضت أن تركّز على الأسلوب أو تلك التي ارتضت أن تتناول الأدب من زاوية الجملة أم زاوية الأجزاء ، فلا هي أصلا مستجلبة للحكم على البنيوية أو التفكيكية أو غيرهما ولا هي للتداخل مع قوانين الشعرية على أي محمل أو أي مبرِّر ، بل إنما هي قولٌ فصلٌ في موضوعها هي لا موضوع غيرها.

وانتهى بنا المطافُ إلى الوقوف أمام المسائل التي يمكن للشاعرية أن تحلَّها ويكون لها قول مؤسسٌ على قوانينها للفصل بها وتقديم حلِّها لهذه المسائل وهي ما نحن بصدده في هذا الجزء الثاني.

قصيدة النثر- النسيقة

لا شكَّ أن للمصطلح دوماً أهميته الخاصة في مجمل الدراسات ذات الطبيعة البحثية وتزداد أهميةً في الدراسات الأدبية وتحديدا النقدية عنها في غيرها وذلك مردُّهُ إلى شفافية الحدود في العلوم الإنسانية وخضوعها إلى منطوق يحاول الوصول إلى دقّة العلوم وخاصة التجريبية منها ومدى قطعها الذي توفّره بناءً على قوة المخبر والتجربة المادية البحت ، ومثل ذلك لا يتوفّر للعلوم الإنسانية وإن اجتهدت في ترسُّم هذا المنهج العلمي الواضح في دراساتها التطبيقية محاولة في ذلك الاقتراب ما أمكنها من العلمية والموضوعية مستعيضةً عن غياب أدوات المخبر بأدوات تحقُّقٍ أقرب إلى المجسّات منها لأنابيب الفحص.

ولعل هذه المصطلحات عينها في النقد العربي أكثر إلحاحاً وحرجاً منها في النقد الأدبي الغربي نظراً لأن معظم هذه المصطلحات النقدية الحديثة إنما كانت في واقع الحال ترجمة لأصلها الغربي ، وهي بهذه الصفة الوافدة تحتاج أولا إلى التيقّن من استخلاص ما يشبه الاتفاق عليها قبل الشروع في معالجة قضاياها لما سيوفّر كثيرا من التضارب والإشكاليات المتوقعة لاحقا أو حتى عدم فهم مقصود أو غير مقصود لما نحن بصدده.

أما أصل المصطلح فقد جاء من الكلمة الإنجليزية Prose Poem وهكذا فإن الترجمة العربية (قصيدة النثر) كانت في الواقع نوعا من المشاكلة التامة لما هو في أصل المصطلح الغربي والذي اختلفت الدراسات كثيرا حول مبتداه وأول ظهوره لديهم زمناً ومبتكِرا ، وليس هذا في الواقع مهما لدينا هنا في معرض دراستنا القائمة بين أيدينا وإن كان سيعطي فكرة عن حداثة هذا النمط الأدبي والذي بدأ ظهوره في أدب الغرب على يد والت ويتمان على أكثر الأقوال رجحانا ، ومن ثم دخوله تاليا إلينا عبر البوابة الفرنسية وتأثير سوزان برنار في ذلك ومترجميها كما تابعنا رأي محمد الصالحي في بحثنا السابق عن "مسائل حول قصيدة النثر العربية."

وقد لحظ هذه الأقدمية أمين الريحاني فهو يرى أن "ووالت ويتمان" هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين المتخلقين بأخلاقه الديموقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية " 1 وعلى أي حال فإنها لا تخرج عن بضع سنين حوله أو قبله وهي بذلك تكون نمطاً حديثاً وجديداً على الأدب بعامة في أدبهم وأدبنا معا.

ولما كان تفصيل هذا المصطلح يميل إلى التفسير الميكانيكي بتفكيكه إلى مسار فعله عن طريق استبداله بالقول إنه ببساطة عملية نثر الشعر وإرساله حراً طليقا من كلِّ قيد وشرط لا تحدُّه عناصر البناء السفلية من لغة وموسيقى والتي تشكّل الإيقاع الضابط لهذا الفن الصوتي الجميل في جانب منه ، والاتكاء بشكل رئيس على عناصر البناء الفوقية وتحديدا الصورة الشعرية والفكرة التي تنسج بها وحولها مؤلفة ما دعاه بعض متشيعي هذا الفن "بالبديل" ، وذلك عن الموسيقى الظاهرة بالموسيقى الباطنة أو الموسيقى الداخلية عوضاً عن الخارجية كما يحلو لهم الوصف ، لذا كان لا بد من اخذ ذلك بالحسبان على الأقل في تناول أحد أوجه تفسير المبعث الكامن خلف هذا النمط القوليّ الجديد.

ولا نحسب أن نغادر هذه النقطة هنا قبل أن نورد في مقابلها رأي من اعترض على المصطلح أساساً معتبراً أن التقسيم الرئيس لنوعي القول المأثورين في الأدب بالفرق بين

الشعر أو النظم والقصيد وبين النثر والاسترسال فيه إنما هو قائم على الفرق الرئيس بين هذين النمطين حداً وفصلاً من خلال هذه الموسيقى ، وهذه نفسها التي دعاها أنصار هذه القصيدة بالخارجية وآثروا استبدالها بالداخلية على حد زعمهم وهي التي حاولوا بها إدخال شرط الشعرية على النص كي لا يغادر التصنيف أو شرط التصنيف العربي القديم وحتى يبقى النص منتميا للشعر بقوة هذا البديل الذي رأوه.
ولا شك أيضا أنا نذكر درجة اهتمام الأقدمين بشرط آخر إضافة لشرط الموسيقى حيث إنَّ بعض الأقدمين قد أخرج من الشعر نمطاً ملتزماً بالبناء الوزني مطلقا عليه صفة النظم إن خلا من الصور الشعرية ، وكان ذلكَ في الوقت الذي أدخلوا فيه للنثر تخصصاً وتخصيصا ضرباً آخرَ من النثرِ إن كانت لغته تقترب من اللغة الشعرية تميزاً عن النثر الاعتيادي صفة الفن فقالوا نثراً فنياً، وعلى أي حال فإن أساس ما احتكم إليه منطق المعترضين هو الوزن والموسيقى بحيث عدّوهما أساس الفصل وعلى ذلك استحكموا في الرفض لهذا اللون لا بل أنكر هؤلاء أصلا وجود أنواع ظاهرة وباطنة من الموسيقى وعدّوا ذلك مجرد فذلكة لغوية لا أكثر ولا أقل ، بل إن بعضهم انتقل إلى لسان التحدي قائلا نحن لا نحسن سماع هذه الموسيقى الداخلية فبأي أذن تسمعونها أنتم ؟
وعلى هذا فإن عددا من هؤلاء الباحثين ولج من هذا الباب المنكر صلة هذا اللون بالشعر استطرادا إلى إنكار ذات المصطلح بل والمطالبة بضرورة إهمال هذا المصطلح وهذه التسمية واقترح بعضهم من باب البديل أسماء أخرى توصّف أيضا العمل الميكانيكي ذاته وعينهم على إنكار الشعرية في النص لاختفاء شرط الموسيقى أساساً ولذا تراهم مستبعدين فيما قدّموه مسمى القصيدة عن هذا النص فقط ومسمى الشاعر والشاعرة عمن يكتب هذا اللون ، بينما عادوا واستخدموا ذات الكلمتين الواصفتين للشعر والنثر معا ولدينا البحث الذي قدّمه في هذا الجانب الباحث محمد توفيق الصوّاف في بحثه " النثعيرة " والذي كما هو واضح وصف ميكانيكي اشتق كما يقول عن طريق توليده صرفيا ولكن مبتدءا بنثرَ الشعرَ نتعرهُ ومن ثم اشتقاق توصيف لمن يقدم هذه النصوص بنثعير ونثعيرة 2.
وهكذا فإن هناك من اعترض طريق المصطلح وطريق ما اصطلح عليه واستنفذ جهدا في توفير البديل لهذا جميعا مصراً على أن هذا النمط لا يغادر لونا من ألوان ما تفرَّع عن النثر العربي أو ما استحدث عليه باعتبار منشئه لا يعدو إلا أن يكون مستوحى من التراجم التي انتقلت من شعرياتٍ أخرى وما أثارته هذه من هاجسٍ مولّد لهذا النمط حتى قبل أن يقف شعراؤنا على النصوص في أصلها أو على هذا النمط الحديث في سياقه الغربي تحديدا ، وبالتالي فإن من رفض هذا اللون من الباحثين والنقاد والشعراء العرب وقف موقفا في كلٍّ وجوهه ومنطلقاته لم يخرج عن كونه منبعثا من مشكاة واحدة تتوجُّس في هذا اللون المخاوف حتى قبل أن يستقبل تجربته الخاصة.
ولعلَّ كثيراً من المواقف قد بنيت على هذا الاستباق والمجالُ لن يتسعَ لإيراد الكثير من هذه المواقف بيد أنا سنورد هنا هذين المختصرين من المواقف ، أولهما ما جاء في بحث يوسف اليوسف حول أثر التراث على الشعر العربي المعاصر قوله " إن ما يسمى عادة بقصيدة النثر ليس شعراً ولا ينبغي أن إلا بمعزلٍ عن مسار حركة الشعر العربي المعاصر ، وإلا لكان نصف النثر العربي القديم والحديث شعراً بشكلٍ أو بآخر "3 ومثل هذا الموقف لسان حال كثير من النقاد والباحثين الذين أصرّوا على تناول قصيدة النثر من واقعها السياقي اللغوي وشكله لا من داخلها.

وقد حاول قسمٌ آخر من الباحثين أن يجد لهذه القصيدة باباً شعرياً حينما ارتطم بالإمكانات الشعرية الكامنة في السليم الناضج من تجربتها بحيث وضعه في حيّز النثر لا في حيِّز الشعر كما هو رأي فائز الشرع في قوله " على أن الاقتراح الذي يحفظ للفنون حقوقها في التطوُّر لا بد أن يعترف لقصيدة النثر بالمنجز الذي حقّقته باعتبارها تتويجاً للفعل الإبداعي النثريِّ ضمن ما يريد النثر من البلاغة لا الإبلاغ ، أي أنها قصيدة ضمن حيِّز النثر وليست ضمن حيِّز الشعر لأنها لا يمكن أن تجد الأساس الذي تستند إليه -لإدراك منجزها بالاحتكام إليه- في الشعر العربي " 4

وهو كما نرى رأي من حاولَ أن يحلَّ معضلة المحمول الشعري الواضح في النص ولكنه رأى أنَّ الحيِّز لا يصلحُ شعراً لافتقارِ الأساسِ الذي ينهضُ عليه وفي ذهنه طبعا الاشتراط الموسيقي البنائي.

وأما من تابع هذه التجربة تاليا بأبحاث تطبيقية أو تفصيلية فقد انطلق مكمِّلا موقفه المبدئي وفي ذات الاتجاه وانتقى لذلك عددا من النصوص التي تؤيِّد وجهة النظر هذه وضمن الإطار العام الذي حدَّدهُ أساسا لبحثه أو مقاله ، مما أدى إلى قطيعة تامة انقسم على إثرها المشهد النقدي بين فريقين مذكّرا بالحال التي انقسم عليها ذات المشهد بين من تشيَّع لقصيدة السطر الشعري وبين من رفضها ممسكا بجدار العمود رافضاً غيره بالجملة.

وحتى وقت قريب استمرَّ بعضهم على ذات الموقف بإصرار بينما انتقل جزء آخر ليقبل بالعمود والسطر الشعري على مضضٍ أو على اقتناع مخرِّجين له القبول على أساس أنه ما هو إلا إعادة توزيع للأبيات وتفعيلاتها في أسطر بدل المصراعين بينما يرفض اللون الحديث رفضاً باتاً دونَ هوادة على أساس غياب هذه التفعيلات أو غياب تراتبيتها على نسق الخليل في النصوص المقدّمة بين يديه من هذا اللون وقبل النظر في أيِّ موضعٍ آخر فيها.

وإذن فإن هناك أمامنا اتجاهين متضادين في النظر إلى هذا اللون ولكل منهما أسبابهما الخاصة التي أوردوا منها الكثير ووقفنا على الرئيس منها فكيف ترى الشاعرية نفسها إزاء هذين الموقفين ؟

يحسنُ أولاً أن نرفض جملة ميكانيكية الترتيب في المصطلح وفي العملية المولِّدةِ لهذا النص ، وذلك لأن من حرص على خلط الشعر بالنثر سواء من هذا الفريق أو ذاك كان في ذهنه دوما أن السمات لهذا اللون الجديد هي سمات قبيلتين منفصلتين تجتمعان شعرا ونثرا فيه، وإنما أراد المتشيعون للون الجديد أن يركِّزوا على جانب الشعرية فيه فقالوا هو نثر الشعر وهي قصيدة النثر تاركين العملية برمتها مرتكزة على أساس الشعر.

بينما وقف المعترضون لينفوا أساس الشعرية وليبدلوه بالنثرية أساسا وإنما صفة الشعرية طارئة عليه فهو نثر مشعور كقول بعضهم في ذلك وهكذا فلا يصح تسمية النص بالقصيدة عندهم ولا يحسن إسناد صفة شاعر لكاتبه ومقدمه على هذا الأساس وعليه فإن النص مثلا هو "نثعيرة " كما ذهب إليها الباحث الصواف على أساس أنه النثر المحاول فيه اكتساب الشعرية ورغم أنا لو دقّقنا النظر في تركيبة التسمية لوجدناها من جديد توافق من قال بنثر الشعر ميكانيكيا فهي قد جاءت من نثر الشعر وعلى هذه الحال فهي توافق أن العملية الطارئة هي النثر على الشعر وربما هي عكس ما أراده الباحث إذ ربما كان سيغدو موفقا أكثر لما رمى إليه لو استخدم بدلا من ذلك "الشعثيرة" بدلا من "النثعيرة " بإسناد الشعر إلى النثر أي شعرَ النثر وليس العكس حتى توافق ما أراده في مجمل بحثه ويمكنه على أساس التصريف وقاعدته التي ذهب إليها استخدام الفعل "شعثرَ " ومشتقاته

أيضا على ذات الطريقة التي انتهجها في بحثه ، ولعلّ ض الباحث أورد في ذات البحثِ جواباً لتساؤلٍ متوقَّع عن شيءٍ مثل هذا ولمنه استبدل السؤال بالاستناد إلى ما اشتقه هو آنفاً ونورد له في ذلك قوله "قد يسأل سائل: لم قلت (نثعيرة) ولم تقل (نشعيرة)؟ والجواب: لأنني، في قناعتي، أرى أن المسماة (قصيدة نثر) هي أقرب إلى النثر منها إلى الشعر."
وبالعودة إلى ما نراه من رفض التوصيف الميكانيكي جملة وتفصيلا فإن الواقع في العملية الشعرية عند كتابة النص هذا ينفي كلا الترتيبين المفترضين معا ، فمن قال بنثر الشعر افترض أن النص الشعري قائم ومن ثم أدخلت عليه عملية تالية هي عملية نثره وفك أطواق شعريته وتركه مسترسلا سابحا على صفة النثر فيما لا زال محتفظا بهذه الخواص الشعرية وكأنها عملية اكتمال التفاعل الكيميائي في شقه الثاني المنتج بعد مرحلة وسيطة هي البرزخ بين الانتهاء من العملية الأولى وهي الشعرية والولوج في مسار العملية الثانية وهي النثرية ، ومثل ذلك يقتضي أن الحالة أو اللحظة الشعرية في التدفق قد تم توضيبها بحيث توظَّف على أساس المزاوجة أو المضاعفة وهذا غير صحيح بالمطلق فهي وحيدة ولا يمكن استنساخها أو مضاعفتها أو مزاوجتها في ذات المسار الذي تأخذه العملية الشعرية أو لحظة النص.
وإن صدق ذلك على رفض هذا الترتيب فهو أيضا يصدق بذات الوقت على من اتجه إلى عكس هذا الترتيب الميكانيكي ليقول بشعرنة النثر أو إضفاء الشعرية على النثر لأن طبيعة النثر لا تستوجب الدفقة الشعرية على الإطلاق فهي طبيعة عقلية وذهنية صرف لا تدخلها الدفقات الشعرية على الإطلاق وإن ظهرت في النص سمات الخيال أو الصورة أو اللغة الفنية فهي ضمن مسار آخر منفصل تماما لا تتواجد فيه أي ملامح العملية الشعرية التي تستوجب في مسارها استقبال الشحنات وما يترتب عليه من عمل اللاشعور والوجدان المنفعل بها في ذات الشاعر.
إذن فالشاعرية لا توافق إطلاقا على أي من الترتيبين أو المسارين المفترضين في الوصف الذي ذهب كل من هذين الطرفين إليه في محاولتهما معالجة إشكالية المصطلح والتعريف أيضا وما ترتَّب على ذلك تاليا من إشعال المعارك النقدية والشعرية بينهما ، وهي تقف على أبواب وصف آخر مختلف تماما لهذه العملية لا يأخذ برأي مسبق بل يراه نتاجا لما وصفته الشاعرية في جزئها الأول من تقنيات وآليات تحكم العملية الشعرية ذاتها ومن المفيد أن نذكَّر أن الشاعرية شأن شعري محض لا تدخل حيِّز النثر وعملياته.
ويبرز السؤال المحتوم الآن وهو يقول : ما هي آلية ولادة هذا النص تحديدا حسب فهم الشاعرية وافتراضاتها ؟
وللإجابة عن هذا السؤال يلزمنا أن نجيب على سؤال محدّد من ينتج هذا اللون من النصوص من الشعراء وفي أي مراحل الشاعرية هم ينتجون ذلك غالباً ؟
إن الإجابة عن هذا السؤال ستفتح الآفاق لإجابة السؤال الرئيس من واقع الدليل والتجربة ذاتها ، وقد لاحظت الشاعرية أن منتجي هذا اللون في الشعرية العربية تحديدا هم واحد من ثلاثة أصناف بحسب مراحل الشاعرية ذاتها على هذا الترتيب:
-1شعراء مرحلة الشاعرية العامة
-2شعراء مرحلة الشاعرية اللغوية / التصويرية
-3شعراء مرحلة الشاعرية المنهجية

أما شعراء أو مشروع شعراء المرحلة الشاعرية العامة فهم في واقع الحال ممن تنطبق عليهم صفة الاتباع لا الابتداع وهم معظم من ينتج حاليا هذه النصوص ويراكمها ،

وهؤلاء كما ترى الشاعرية في قوانينها هم بحق مشروع شعراء نظرا لامتلاكهم الحس الشعري والمستقبل الضامر والذي لم يتطوَّر بعد لاستقبال الدفقات الشعرية ولا لتمرير بقية عملية الشعرية فوقفوا على أعتاب الشعر بحسٍ محاول وهم طبعا يمتلكون لغةً تتيح لهم أن يكتبوا بها النثر المعتاد وشيئاً من النثرِ المقلِّدِ لقصيدة السطرِ الشعريِّ وفي لحظة ما يرون أنفسهم بأدوات مفتوحة فينغمسون في إنتاج نصوص يعلوها الكثير من التكلُّف وإلصاق ما أمكنهم من الرموز ونسج مجموعة من التهويمات حول نثرهم هذا ليقدموه على أساس أنه قصيدة نثر وفي واقع الحال فإنهم إنما يخرّبون النثر ذاته ولا ينتجون شعرا أساسا لأنهم عاجزين عن إنتاج الشعر ابتداءً فلا هم داخلين للعملية الشعرية الوجدانية بكلِّ دقائق وتفصيلات مسارها ولا هم متمركزين في داخل مسار عملية النثر العقلية وبذلك فالنتاج بعيد عن كليهما معا فهي قطع نثرية مخرَّبة تماما مثل القطع التي تتدرب عليها فئة النجارين والحدادين وما شابههم من الصنّاع و هم يحاولون هذا ويحاولون ذاك فلا يخرجون فيه إلا بما يتقاطع من هنا وهناك ، وهذا النتاج لا يحمل من صفات الأدب ولا من مظاهره شيئا ذا بال ، لذا ترى المتلقي وقد أحجم عن الاستعداد أساساً للشروع في عملية التلقي نظراً لتوقعه المولّد بأن هذه النصوص هي مجرد محاولات لا أكثر ولا أقل ومعظم ما تناوله المعترضون على هذا اللونِ الجديد إنما هي نصوص من هذه الفئة فأعملوا على تشريحها والتوغُّل في تصنيف خصائص مفترضةٍ لها بينما هي أصلا ليست نتاجاً مؤهَّلاً .

أما النمط الثاني ممن ينتج هذا اللون فهم شعراءُ قد تخطّوا مرحلة الشاعرية اللغوية والتي نتذكّر من سماتها في جانب السيطرة الشعرية أنها تتسم بالاستحثاث وهم يدخلون مرحلة الشاعرية التصويرية والتي تتميز في جانب العملية التقنية من حيث أنواع السيطرة الشعرية بالاختزان وهنا في هذه اللحظة الوسيطة بين إنهاء مرحلة الشاعرية اللغوية ودخول مرحلة الشاعرية التصويرية يحدث تبدُّل عاصف وقوي في ميكانيزم أو الآلية الحيّة لمسار العملية الشعرية فهم اليوم يبدأون عملية اختزان الدفقات الشعرية ونقلها في دواخل وجدانهم بعد أن كانوا مجتهدين ومضنيين في استحثاثها كلما أرادوا كتابة القصيدة وإخراجها.

ومن ناحية أخرى فإن هذا التغيّر والتطور في المميزات التقنية عند تناول السيطرة الشعرية يصاحبها تغيُّر مماثل في المميزات النصية ذاتها بحيث كما اتضح لنا أن عناصر البناء العلوية وهي الصور الشعرية تحديدا تأخذ في التشكُّل بين أيديهم وبصورة ملفتة لنظرهم أكثر مما كانت عليه إبان المرحلة السابقة وهذا المتغيِّر الجديد هو متغيُّر فاتن حقا ومشبعٌ لكثير من اختلاجات النفس البشرية وهو في ذات الوقت مغرٍ بالمطاردة خلفه دون هوادة نظرا لسحره وفتنته الأخاذة.

وفي هذه اللحظات يقف هؤلاء الشعراء أمام مفصل رئيس في تطوُّر شاعريتهم ويترتب على هذا الاختيار تالياً نوعية النص الذي سينتجون ، وفي هذا المشهد هناك نوعان من الشعراء لا غير في قرارهم النهائي بهذا الشأن ، نوع منهم يكمل طريقه دون أن تفتنه هذه العناصر ودون أن ترهبه أيضا تبعات ضبط مسارها لتواكب مسار شاعريته فينتقلون تالياً بعد هذه المرحلة بنوع من الثقة إلى مرحلة الشاعرية المنهجية ويقطعون مرحلة شاعريتهم التصويريةِ بأمانٍ وثقة س ونجاح وهم أقدر على الاختيار والخيار تالياً لو عرضت عليهم ذاتُ المغرياتِ من جديدٍ وبعضهم يستجيبُ لها فيصبحُ أحد هواةِ هذا اللونِ والمحاولين فيه ، ونوع آخر تستهويه هذه التجربة مباشرةً وبغتةً فينطلق خلفها مطلقا لذاته العنان تماما في بحرها الهائج وتكون الخطورة قطعا في أعلى درجاتها وقلة

من هؤلاء يستطيعون تالياً إكمال خطاهم في المسار التالي أو يصلون حتى إلى بوابة المسار التالي لهذه المرحلة أي للمرحلة المنهجية ، واغلبهم يسقطون في فخ هذه المحاولة وقد يغرقون تماما أو يبقون عالقين بخشب خلاص قد يلتقطهم أو يلتقطونه في ملتحم الأمواج.
هذا النوع من الشعراء الذي ذهب باتجاه هذه التجربة الجديدة ليس كلُّه على ذات الدافع ، صحيح أن بعضهم قد ذهب رهبةً من تبعات مسار العملية الطبيعية المعلومة ورغبة في التخفُّفِ من وطأتها ، وهناك نفر قرَّر ذلك اختياراً وطواعية بدخول هذه التجربة لعله قبول التحدي الكبير مثلاً وهم على أمل أو على شبه ثقة في الاجتياز ، بينما هناك نفر من الشعراء حرّك اختياره دافع من الانتهازية في سرعة الوصول وكأنه طريق مختصر وهم يتوهمون كثيرا في ذلك فهم أشبه بمن تعلَّم قيادة الدراجة وظن أن بمقدوره قيادة الطائرة مثلا بالقياس دون قيادة مركبة وسطى بينهما وهؤلاء كثيرا ما تهوي بهم خياراتهم تلك.
أما النمط الثالث من الشعراء فهم شعراء وصلوا إلى مرحلة الشاعرية المنهجية وعندها انفتحت لهم مسالك هذا اللون الجديد باقتدار فسمات هذه المرحلة التقنية من حيث السيطرة الشعرية هي ما نعلم عنها من الامتلاك وهي بالتالي قابلة لأن تكون طيَّعة بين يدي وجدانهم فيما يحاولون ويجرِّبون ، وعليه فإن بمقدورهم إتقان استخدام المركَّب النشط المطلوب لإنتاج النص المبهر سواء أكان شعرا في لونه العمود أم في لونه السطري وكذلك الحال فهم قادرين أكثر من غيرهم على محاولة النص الجديد أو اللون الجديد الذي هو موضع بحثنا هنا وطبعا هم لا يتساوون في هذا اللون الجديد مثلما هم لا يتساوون في نصوصهم الأخرى إنما من الناحية الافتراضية البحت هم من يجب أساسا أن ينظر لنصوصهم وتحاكم التجربة على أساس منجزها لديهم لا لدى غيرهم.
ولعلَّنا نتذكر أن مرحلة الشاعرية النقدية هي التي تنتج هذه التجارب الجديدة أساساً وإنما أحد هؤلاء الشعراء ممن وصل إلى المرحلية النقدية أمكنه تتويج مسيرته الشاعرية بافتتاح هذا المبتكر ومن تبع خطاه من شعراء المرحلة المنهجية إنما هم في واقع الحال متبعين محاولين ضمن المنتج الجديد أصلا.
ولا يغيب عن بالنا أن الشاعرية هي الشاعرية سواء أكانت تخضع الشعرية العربية لفهمها أو الشعريات الأخرى وهكذا فإن الشاعرية ترى أن منتج هذا اللون في أدب الغرب طالما أنه جاء فريدا في تطوِّر الشعر عندهم لو انتهى القول إلى أنه كذلك لكان وجب اعتباره أي مبتكر هذا اللون وهو ويتمان هو أحد شعراء المرحلة النقدية ، أما ناقل هذا اللون إلى أدب العربية وشعرها فهو الأقربُ والأرجحُ إلى أن يكون الشاعر السوري أدونيس رغم اعتراض أنسي الحاج في كتابه "لن " أو محاولة غيره التنظير لسوى ذلك فإن الأقرب هو أدونيس وعليه ننتهي بحيثُ يمكن اعتباره مفتتح هذا التطبيق العربي وهو يعتبر بهذا أحد شعراء المرحلة النقدية في ادب العرب وتطوُّر شعريتهم.
ومثلما اعتبرنا مثلا في شعرنا العربي نازك الملائكة شاعرة من شعراء المرحلة النقدية لابتداعها الشعر السطري على الأرجح في تطبيقه العربي وقد كانت أوَّل من نظَّرت له في شكله الفني الذي طرح واعتمدته ودعت إليه رغم أن كثيرا من المتابعين له ربما عدَّ قصائد أخرى قبل قصيدتها الكوليرا عام1947 ولكنا أخذنا بأحقيتها على ظهور بعض النصوص قبلها نظراً لاقتناعنا بما أوردته في كتابها قضايا معاصرة للدفاع عن أحقيتها بذلك وصواب اعتبارها رائدة هذا اللون في الشعر العربي الحديث.
وأيضاً يصدق الأمر مرةً أخرى حيث اعتبرنا شوقي هو أحد شعراء المرحلة النقدية لابتداعه في الشعر العربي الشعر المسرحي تطويراً على شعر العمود وهكذا لما سيتبع

لاحقا من تطوّرات على مسيرة الشعريات ينجزها شعراء قادمون ، بيد أن الجزم بأهلية الشاعر ليحمل صفة شاعر المرحلة النقدية تأتي من الابتداع ذاته وليس من الوقوف على نمط ما في شعرية أخرى ونقله إلى الشعرية العربية ولذا فإنما يصحُّ أن يطلق ذلك على الناقلين إلى شعرية أخرى كما هو حال ثلاثتهم هنا تجاوزاً وعلى من بدأ هذا اللون في الشعر عامة أصلاً وحقاً تاماً.

بعد أن وقفنا على أنواع منتجي هذا النمط من القول في الشعر العربي بحسب مراحل الشاعرية يمكن لنا أن نتلمس خطى الإجابة عن السؤال الرئيس الذي قدّمناه وهو ما هي آلية ولادة هذا النص بحسب الشاعرية وهل ستعدُّه فعلا تطوُّرا في شعريتها أم هو خارج هذا كلّه وبالتالي هو ليس أحد أنماط الشعر ولا يمكن القبول به على هذا الأساس لا على أساس ما ذهب أي من الفريقين إليه في القبول أو الرفض.

إن امتلاك الدفقة الشعرية يمهِّد لعملية تقطيعها على دفعات مثلما يسمح بتجميع عدد من الدفقات التي يمكن لها أن تنتج المسرحية الشعرية ، وإذا كانت المسرحية الشعرية هي تجميع لهذه الدفقات وإدامة حثٍّ وتحفيز تنتهي بنهاية النص المسرحي الشعري فإن عملية تقطيع هذه الدفقة القوية إلى أجزاء تسمح بإنتاج نصٍ شعري واحد على نسق خاص تماماً يدخل فيه أثر اللاشعور والوجدان الشعري المستقبل المنتج مع جزء من فراغ أثر الإدراك الميكانيكي العقلي بحيث تبدو النتاج وكأنها تسير متعقّبة خطى على الأرض لسائر قبلها مثل اقتفاء الأثر فوق الرمال تماما فالسائر خلف الخطى يسير في المرحلة العامة أي من الخارج بلاشعور خلف ما هو أمامه عيانا بيانا وهو بهذا يخلط شعوره مع لا شعوره في معظم أجزاء سيره حتى إذا انتهى الأثر أمامه انتبه وتنبه واستفاق على حقيقة ما كان يفعل ، وبالتالي فإن النص الناتج هو نص وقع في إطار الشعرية العام بما توافقه آلية وميكانيزم دور الدفقات الشعرية ولكنه سار في مسار نثري على خطى ما كان مرتسما أمام ناظريه من حيث الاسترسال، فهو لم يحفل تماما باللغة لذاتها لأنه يترسمها افتراضاً أو يترسَّم شكلها المرقوم أثره أمامه بينما هو في عالم الأخيلة والصور والتخيُّل لما سوف يلاقي ويجد أو يتوقع الحصول عليه في رحلته تلك.

إذن فأساس قبول هذا النمط هو في أسس صنعه الشعري وليس في طريقة خروجه الشكلي وهنا نخرج بنتيجة واضحة أن اللون الجديد هو نتاج مرحلة تجريبية معقَّدة جرت على يد شاعر من شعراء المرحلة النقدية أمكنه ببراعة اجتياز هوّة بين قمتين متقابلتين هما قمة الشعر القصوى وقمة النثر القصوى بينما هما في اتجاهين متضادين وكانت مهمته أن يجسّرَ هذه الهوة منتجا لونا جديدا استخدم فيه كلَّ إمكاناته وطاقاته وخبراته الشعرية ليخرج بلون جديد يقوم مرتكزا على عناصر البناء الفوقي ويترك عناصر البناء السفلي من لغة وموسيقى في الفراغ تشكّل معالم هذا المدرج أو الجسر بين هاتين القمتين ، ومن الطبيعي أن قوة هذا البناء المميز وفاعلية مدرجه ومساره للاجتياز تعتمد أساسا على متانة هذه الصور التي تشكّل الرأس الملتصق بالأرض في البناء أو عنصر الاتكاء والثبات والقوة والصلابة بينما تكون اللغة والموسيقى هي المدرج ذاته المستخدم والمعتمد على قوة رأس الهرم المقلوب.

وإذا كان هذا هو التوصيف الهندسي للناتج فإن الوصف الداخلي لبنية هذه الصور أنها صور مولِّدة لإشعاعات منطلقة باستفاضة وحدود جوانب هذا الهرم وحتى قاعدته العلوية بين هاتين القمتين بمعنى أنها تشيع عنصر التلاقي والتفاعل وتوليدَ ذات الأثر بل وربما أكبر من الأثر الذي تولّده الأنماط الموسيقية التقليدية والناشئة عن الوزن المعتاد في القصيدة العمود أو قصيدة السطر الشعري وهي بذلك تفتح تفاعلا رحبا لا تحده تراتبية

ولا تعاقبية الأثر الموسيقي التقليدي فهو دوما غير المتوقع ولكن المشبع والمتيح تماما السباحة بشتى أوضاعها في نسق خاص من الجمال الأخاذ الذي يشكل قصيدة منفتحة على المحيط تماما ولكن قوية في ذاتها ومتينة في أثرها.
حسنا يمكن الآن الذهاب إلى مصطلح ما يوفّرُ لها شرط الشعرية وتستحق به مسمى القصيدة فهي قصيدة فعلا من داخل الشاعرية وداخل العملية التخليقية الخاصة بها معيدين التنبيه أن ما نتحدث عنه هو ذلك اللون الذي نجح في الوصول إلى النتاج الذي نتحدث عنه وليس مجرد أي نص أنتج وادعي أنه تابع لهذا اللون لمجرد الإدعاء أيا كان منتجه وأيا كان مدعيه ، وإن كان في لغة الشعرية الأخرى قد اتفق عليه بما قدمنا وهو قصيدة النثر فنرى في ذلك كما أسلفنا نوعا من القصور ربما لأن اللغة ذاتها أي الإنجليزية وهي لغة لصق ولا تتيح توليدا باشتقاق كما تتيحه لغتنا العربية التي هي لغة نحت منفتحة تماما عكس ما قد يظنه البعض ، لذا نرى أن نعود إلى طبيعة تخليق هذه القصيدة لاشتقاق اسمها بدلا من الوقوف عند النمط الخارج بالتسمية أو الاتكاء على شكل الكتابة وعناصر البناء الخارجي كما تم توصيف العمود مثلا أو قصيدة السطر الشعري وهذه المرة سنعتمد في اشتقاق المسمى على أسس وميكانيزم بناء القصيدة وهي التي مرّض معنا أنها تقوم على نسق خاص تماما هو تقطيع الدفقات الشعرية والتحكم بها ونسج القصيدة بناء على ذلك وهذا النسق وهذا التنسيق هو ما نراه أولى أن يعتد به في إطلاق التسمية عليها تبعا لمشاكلة حقيقة وصف انتاجها ومنتجها فالشاعر ينسق هذه القطعة المخصوصة وينسّق دخول هذه الدفقات في مسار إنتاجها ولذا فإن الفعل (نسَقَ) أكثر ملائمة لوصف واقع الحال ومنه يمكن للصرف العربي أن يشتق التسمية (النسيقة) وهذه تغني عن إلصاق لفظة القصيدة بها وكأنها محتاجة لأن يتم إعلام السامع بأنها من الشعر وليس من غيره وإن أصرَّ البعض على استخدام كلمة القصيدة لا نرى بأساً في ذلك على الإطلاق.
ربما أمكن توليد مصطلح أجنبي مثلا على أساس الفعل المقابل لها ولكنا لا نرى أنفسنا محتاجين أو مضطرين لهذا طالما أن ما نحاول هنا أساسا هو تلمُّس التطبيق العربي وليس الغربي ، وقبل مغادرة هذه النقطة يلفت إصرار المتناولين للأدب جملة وولعهم باستخدام لفظة شعر قبل نوع القصيدة مثل قولهم شعر العمود أو شعر السطر الشعري "التفعيلة/ الحر" وشعر النثر مثلا أو شعر النسيقة كما اقترحناه مصطلحا ، بينما هم لا يفعلون ذلك في وصف أنماط النثر فلم نجد من يستخدم مثلا نثر القصة ونثر القصة القصيرة ونثر الرواية وفي هذا مبعث عجب فعلا ربما يعود ذلك لأسباب متعددة ولكن لا يوجد منها ما هو مستوجب لهذا النمط من الاستخدام.
ربَّما تثير خصوصية الشعرية والنظرة الموروثة لها بالتقديم على غيرها من الفنون القولية أحد أهم الدوافع للإصرار على استخدام عملية توكيد التوصيف هذه ، ولكن ذلك في حقيقته لا يقيم دليلا على شعرية نص ما ولا على شعرية لون ما إلا بقدر ما هو قائم فعلا في حقيقته وإن اجتهد في لصق وصف الشعرية به على هذا النحو أو غيره.
نعلم أن البعض سيعود ليصرَّ على نمط الحكم من خلال ما توفَّر سابقا على نظرية الشاعرية من شروط الفصل بين ألوان القول اعتمادا على جزئية الموسيقى وحدها بالاتكاء على تواجد النوع المعلوم من الموسيقى التركيبية ولكنَّ مفصل القول هنا أن الاتكاء في موضوعة الموسيقى تحديدا هو في الأثر الناتج عنها وليس في ذاتها كغاية لأنَّ الشاعرية ترى التعاملَ بوحداتها المنفعلة فيما تنتج من وحدات فعلٍ وتأثير.
وعليه فإن قدرة النسيقة الصحيحة والتامة على توليد أثر مضاعف حتى عن الأثر الذي تولّده أنماط أخرى كالعمود أو السطر الشعري إنما هو محقق للمقصد من الموسيقى

والغاية منها في النمط الشعري من فنون القول وهي بذلك تخرج عن إطار الوقوف على الحواف إلى سعة الانطلاق الحر والفضاء البعيد ولكن دوما بشرط نجاح هذا التنسيق وليس مجرد التوهُّم بأن كل محاولة نسيقة هي قصيدة.
تبقى ملاحظة هامة على هذا الصعيد ولها علاقة مباشرة بالنسيقة في قبول واقع تجربتها العربية من باب الموسيقى هذا ، فالخصوصية التي تتيحها اللغات الأخرى في شعريتها للموسيقى تختلف عن تلك التي تتيحها العربية ، كما أن قدرة الانتقال بالصورة الشعرية لتوليد هذا الأثر البديل موسيقيا أيضا هو اشتراط تفصيلي ورئيس لقبول شعرية النسيقة في تلك اللغة وكما هو معلوم فإن الشاعرية هي الشاعرية لجميع الشعريات فقوانينها غير محتكمة إلى شروط التخصيص في اللغة وما سيحقّق شرطها لاعتبار هذه القطعة نسيقة تامة مقبولة في لغة ما قد لا يصدق على التطبيق العربيِّ إطلاقاً وإنما تقبل الشاعرية الإمكانية نفسها من عدمها وتقبلُ الوجود لهذا التطور الشعري وتفسِّرُ ذلك وتمثّلُ لهُ على أساس ما تقوله قاعدة التعامل مع الدفقات الشعرية ولكنها لا تقطعُ بشعرية النص العربي على أنه نسيقة تامة أو محاولة نسيقة وتحيل ذلكَ إلى قوانين الشعرية العربية وقدرة هذه التطبيقات العربية على تحقيق شروط الشعرية العربية فإن لم يكن بالظاهرِ للعيانِ من الوزنِ فالبديل الذي تقبلهُ الشاعريةُ من أثرٍ موسيقيٍ متولّدٍ عن تمام التجربةِ كما قبلته في الشعريات الأخرى.
إنَّ وصول النسيقةِ إلينا تطوراً أو شكلاً محتملاً من أشكال الشعرِ يبقي لدينا محورين قائمين أولهما أن هذا لا يعني نهاية التطوِّر في عالم الشعر بل يؤكّدُ أن الشعرَ هو عالمٌ حيٌّ متطور وقابلٌ للتناغم مع التطوِّر البشري والكوني ، والثاني أن الأنماط الجديدة لا تعني إلغاء الأنماط القديمة من جهة ولا تفيدُ أكثرَ من وجودها في جانب المفاضلةِ أو جانب الترتيبِ العموديِّ قيمةً أو رقياً.
وعلى ذلك فإن النظر إلى ما هو متوفّر من نصوص يزعم أنها نسيقة يؤكد تطبيقيا أن معظمها ليس كذلك بل إنما هو محاولات ولم تخرج عن إطار المحاولات والتجريب ، ولكن هناك عدد من هذه النصوص تتيح الوقوف على نسيقة تامة الخلقة وبتجربة جميلة لقصيدة قصد شاعرها أن تكون على هذا النسق الأخاذ والذي يثبت له حجر أساس في هذا اللون إلا أن عددها وعددهم ليس كثيرا كما قد يظن البعض.
وفي الإجابة على السؤال المتوقع حول أعمال أدونيس وأنسي الحاج أو سركون أو غيرهم ممن كان جيلها الأول عربياً ، نورد أن معظم قصائد هؤلاء جملة إنما كانت تجارب حول النسيقة ولم يتولّد عنها إلا القليل بينما نجد في جانب آخر أن أسماء أو أجيال أخرى أنتجت نسائق وصلت إلى مرحلة النضج ولم تكن خداجا مثلما أنتج عدد من الأسماء المتداولة في عالم هذا اللون الجديد حال بعض قصائد شعراء مثل عدنان الصائغ ومحمد بنيس وقاسم حداد وسيف الرّحبي وحسن البرغوثي وفاطمة ناعوت وغيرهم من الشعراء ممن وقفنا على نسائق لهم تحقّق ذلك.
وأغلب هؤلاء الشعراء كما لاحظنا أنهم لا ينتمون إلى الجيل الذي نظَّر بداية لهذا اللون مما يؤشِّر على خروج هذه القصيدة عن نمط الريادة المزعوم أو التزعُّم فهي ليست مضمونة دائما إلا بقدر توفُّر شروط إنجازها الصحيحة والخاضعة أساساً للقوانين التي تراها الشاعرية أساساً وتترجمها الشعرية بتناولها عبر ترجمة ذلكَ إلى تفصيليات وترجمة لهذه الأطر المجملة.
ولعلَّ هذه تمثل أحد أهم الفروق بين أنماط الشعر الثلاثة وريادة أصحابها وخاصة مبتدعيها وأجيالها الأولى ، فقد ظلّت رغم التطوُّر الكبير الذي طرأ على السطر الشعر

وكذلك المسرحية الشعرية في العمود كلُّ نتاج الروّاد دوما مميزة بالمطلق مكمِّلةً لشروط ما نظَّروا له ومحقِّقةً لهم استمرار الريادة وفي ذات الوقت معطيةً الجيل التالي أرضاً صلبةً واضحةً للبناء عليها وتطويرها وهو ما لم يحدث في قصيدة النسيقة نظراً لعدم نضوج كلِّ منتوج روَّاد هذا اللون وعدم اكتمال تجربتهم بل وتناقضها أحياناً.
من جانبٍ آخر يمكن التأكيد أيضاً أن الفرق بين هؤلاء في منتوجهم متأثر قطعا بطبيعة مرحلة الشاعرية التي هم فيها فأغلب النسائق التي أمكن وصولها سليمة هي لشعراء في مرحلتهم المنهجية بينما على الأغلب كانت نسائق من هم في مرحلة أدنى أقل حظاً في النجاة وبقيت عند المحاولات لا أكثر ولا أقل.
إنَّ الدراسة التالية للنسائق والحكم عليها تخضع للشعرية وقوانينها وهي فقط التي سوف يكون لها الحكم الفصل في ما يمكن اعتباره أدباً أو شعراً تاماً ناجزاً وفيما يمكن اعتباره مجرَّد تجريب ومحاولات ، وهذه النقدية يجب أن تخضعَ في اعتبارها عدداً من العوامل المؤسسة لنقد منهجي سليم غير قائم على أساس مواقف مسبقة من النص على قاعدة نفي شعريته لمجرد نوعه الجديد ولا على أساس التهليل له لذات السبب أيضا.
ومن المؤكَّد أن قدرة هذه الدراسات على تحقيق ذلك ستكون مرهونة بالقدر الذي يجب أن يصرف له النقاد جهداً خاصاً سيما وأن تجربة النسيقة في تطبيقها العربي ما زالت حديثة العهد رغم مرور عدة عقود على البدء فيها ، بيد أن المؤسف مما هو ملاحظ أن هذه التجربة لم تلق بعد العناء الذي تستحق لديهم وتركت دون رعاية سليمة جادة ، كما يجب ملاحظة تطابق أدوات هذه الدراسات مع ما فصَّلته الشاعرية في هذا الاشتراط الموسيقي البديل وقدرته على الفصل بين تبعية النص إلى المحاولة أو إلى التجريب أو وصوله إلى خط النهاية فائزاً بالشروط.
بقي أن نشير إلى وجود رأي منفصل عن كل ذلك لمسناه في استخلاص آخرين للقول بأن النسيقة إنما هي هجين مفتوح على الأنواع الأخرى ولا تؤيد الشاعرية هذا الرأي بل تعتبر النسيقة تطوراً شعريا محضا ولوناً من ألوان الشعر الحديث كما هو حال السطر الشعري ولكن مع ملاحظة أن أدوات السطر الشعري التقليدية تكفل ضمان نجاح قصيدة السطر الشعري دون عناء كبير وتجعل معظم هذه النصوص أو الأعم الأغلب وقد فازت بشهادتها النهائية دون شك.
بينما نجد النسيقة في تطبيقها العربيِّ تحديداً محتاجة لأدوات خاصة وجهد كبير حتى تصبح جديرة باستحقاق الانتماء إلى الشعر وعرشه وقبول عضويتها فيه بينما أغلبها يقع يتيما خارج إطار اللونين مما يمكن لأصحاب هذا الرأي أن يصفوا بحق هذا النتاج الساقط بالهجين وليس النسيقة التامة.
وهكذا نصلُ إلى ختام الرأي بأن النسيقةَ أو قصيدة النسق هي تطوُّر شعري مقبول بحسب قوانين الشاعرية كما أسلفنا وأما مسألة اعتبارها بالنقيض لما سبقها من أنواع فهو ما لا نراه ولا نؤيده بل نرى تعايشَ كلَّ هذه الأصناف معا ونترك للمتلقي العربيِّ أن يضعَ قبوله وتفاعلهُ هو مع ما يختارُ منها لا أن تفرضَ أشكالٌ وأنماطٌ محدّدة فرضاً على ذائقته.
ونرى أيضاً أن النصحَ الذي ندَّخره لشعراء العربية الأعزاء أن لا ينهمكوا في تجربة هذا اللون الحديث قبل أن تتوفَّر لهم الاشتراطات الكافية والاستعدادات التامة في أدواتهم حتى لا تصبح هذه القصيدة مقصلة ومذبحاً ينهي تطوَّر شاعريتهم قبل الأوان نظراً لشدة تعقيد هذه التجربة وعدم نضوج ملامحها بعد.

التناصّ

لعلَّ المسألة الثانية التي تقف أمام الشاعرية وتلحُّ عليها هي مسألة ما عرف بنظرية التناصّ لعلَّ لها موقفاً أيضاً في جانب من جوانب هذا الموضوع الشائك وصحيح أن هذه النظريات التي تناولت التناصّ هي في النهاية تخضع لمعالم الدرس النقدي فيما يخص الشعرية ولكنَّ جانبا منها يخصُّ أيضا الشاعرية وهو ما يهمنا في هذا الموضع.

ومعلوم أنَّ بذور هذه النظرية تواجدت في الموروث العربي القديم عبر ما تناوله النقّاد الأقدمون في حديثهم عن التضمين والاقتباس وشروطها وحسناتها ومثالبها وكيف تغدو حسنة وجميلة ومتى تكون قبيحة أو منفِّرة أو حتى ضرباً من الفسق وخاصةً فيما يتعلق باستخدام آيات أو أحاديث نبوية شريفة استخداماً غير لائقٍ أو مخلاً بقداسة النصّ.

ولعلَّ شيوخ النقد العربي انتبهوا أيضا في الموروث المعلوم إلى الجانب المشين من اقتناص نصوص سابقة سواءً باللفظ أو المعنى وإعادة استخدامها في نصٍ جديدٍ دون الحرصِ على إظهار ذلك أو تعمَّد إخفاء المصدرِ مما حدا بهم أن يطلقوا عليه السرقات الأدبية ومعلوم ما شاع من حوارات وجدال عريض حول ذلك وخاصةً ما شاع عن أبي الطيِّب المتنبي ولجوء خصومه إلى التشهير بذلك بل وتأليف المؤلفات حولها.

ومعروف أيضا نظر البعضِ حول التقليل من أهمية المعنى لأن المعاني مطروحة في الطريق بينما اللفظ هو الأهم باعتباره ملك صاحبه وعكس هذا الرأي الذي تبناه الجاحظ باعتبار أن المعنى والصورة أهم بكثير من اللفظ المكشوف عنه الحجاب وهو يجري على ألسنة العامة والخاصة ولا يشكّل قيمة منفردة به وحيدا من دون معنىً يصيغه النص.

ونعلم أيضاً أن شيوع المعارضات كان أحد أشكال تناول هذه النصوص والأفكار السابقة بطريق سليمٍ لا غبار عليه بحيث يتمكَّن الشاعر من تناول ذات الفكرة وربما أحيانا ذات الألفاظ وقطعا على الأغلب هي على ذات البحر والروي لإعادة إنتاج نصٍ مقترنٍ بالنصّ الأصلي ولم يعدوا المعارضة عيبا بل عدّوها شيئاً جميلاً ومشروعاً رغم أنها في جانبٍ منها تغطي جزءاً من فكرة العودة إلى نصٍ آخر وإن بطريقة جديدة.

ولا ننسى أنَّ الحضَّ على حفظ الشعر والنصوص القديمة والمعاصرةِ لشاعر ما كانت مطلباً رئيساً بل كانوا يفاخرون بذلك دوماً وما حكاية من قيل له احفظ ألف بيتٍ من الشعر ثم إذا حفظها طلبَ مه نسيانها كي يبدأ تاليا بقرض الشعر إلا دليلاً آخر على جانبٍ من جوانبِ فتحِ البابِ أمام تناصٍ متوقعٍ بقوةِ اللاشعور مهما حرصوا على نفي ذلكَ أو إبعادِ الشبهةِ بقولهم له إنسَ ما حفظته.

ونعلمُ أيضاً أن المؤلفين العرب القدامى وعلى رأسهم الجرجاني قد أفرد فيمن أفرد مواضع محددة في مخطوطاته النقدية للحديث عن ذلك كلّه وتبيان أنواعه وظروفه وفي ذات الوقت تابع النقاد العرب المحدثون النظرَ في هذا القديم فتناولوه من جديد على أساس ما استجدَّ من نظرية التناصّ هذه وأضاف بعضهم إلى ما سبق ما عرف بالمثاقفة واتجهوا للاعتراض على كلِّ ذلكَ واعتبار نظرية التناصّ الحديثة كما وصلت من الغرب لا علاقة لها بما نتوقعه من صلة مع هذا الموروث الذي نقول عنه إلا في تقاطعات صغيرة 5.

وعلى أيِّ حال فإن نظرية التناصّ الحديثة التي يسند أمرها إلى الشكلانيين الروس ودور ميخائيل باختين أساساً فيها في شعرية ديستوفيسكي وأسماها الحوارية وتالياً لدى تناوله الحوارية نفسها في بحثه حول الرواية ومكوّنات النصوص الروائية وسماحها لدخول مختلف الأصناف الفنية فيها مثل القصص والأشعار والمقاطع الكوميدية والإرث الروماني والإغريقي القديم وغير ذلك مما تضمه وتسمح به في داخلها، ورغم أن المصطلح ذاته قد ظهر في العام 1965 على يد البلغارية جوليا كريستيفيا في دراستها أيضاً عن ديستوفسكي إلا أنها أعادت ذلك لصاحبه باختين.
وسنعتمد مصطلح التناصّ (intertextuality) الذي يعني باختصار اعتماد نصٍ ما على نصٍ أو أكثر أو ما حاول بعضهم أن يجعله أكثر عمومية بالقول أنه العلاقة بين ملفوظين ، وهكذا فإن هذا التناص يمكن له أن يكون ذاتياً داخلياً حينما يستخدمه الشاعر نفسه في نصوصه وهو ما لا نعتقد أنه يحملُ شبهة الاعتداءِ أو ما حدا ببعضهم ولعاً بالجناسِ والطباقِ أن يدعوه "بالتلاصّ " كما يمكن له أن يكون غيرياً خارجياً وذلك بأن يدخل في شبهةِ اعتماد نص الشاعر على نصٍ غيره من الشعراءِ قديمهم أو جديدهم وهو المقصود هنا في الإنكار.
وقد ذهب البعضُ تالياً في تناول هذا التناصّ الخارجي الغيريّ وتشريحه إلى تناصّ استلاهمي أو تناص إرثيّ أو تناصّ تلقائي أو تناصّ تضادي وهو ما يشي بالترجمة الحديثة للمعارضة وذلك في معرض تناوله لأسباب هذا التناصّ الغيريّ ومبرراته أو الأسبابِ الكامنةِ خلفه من وجهةِ نظرٍ تحاولُ الفصلَ في ذلك كلّه على أساسِ المقارنة فالاستدلالِ باستخدامِ منطوقِ البحث هذا الذي بقي إطارياً وخارجياً معتمداً على الشكِّ والحدسِ والعلاقة المعرفية والظروف ونظريات إجتماعية ونفسية وإنسانية وأدواتها.
أما من طفق يبحثُ في درجة هذا التناصّ من حيث قوته فقسَّمه إلى تناصّ شكلاني أو خارجي وتناصّ جوهري واعتبر أن التناصّ الشكلاني يكسر الإبداعَ الجديد بينما التناص الجوهري لا يمكن كسره وهو في هذه يتوافق مع مقولةِ الجاحظ وإن بعبارات حديثة حيث المعاني مطروحة في الطريق.
ومن المفيد أن نذكر مسألةً أخرى في نظرية التناصّ الحديثة التي أرادها بعض النقاد العرب مؤخراً على أساس اختلافِ نظرتهم مع الموروث في مسألة استخدامِ أو السماحِ بدخول أصنافَ أخرى من الفنون وتناصّها ، فقد سمحوا بذلك للروايةِ وأنكروا ذلك على الشعرِ ولم نقف لسبب منطقي يحولُ دونَ ذلك وعدّوا الرواية منفتحة التناصّ في مسألةِ الفنونِ الأخرى بينما الشعر مثلاً مغلقَ التناصّ أمام الفنون الأخرى وهو غير مفهوم إذ قد تسمح القصيدة الحديثة وخاصةً قصيدة النسيقة أو النثر بشيءٍ من هذا القبيل في المستوى البصري منها.

إلا أن البعض الآخرَ من النقاد لم يرَ هذا الفصلَ واعتبر التناصَّ المغلق فيما يتعلق بالفنون الأخرى سواء للشعر أم غيره إنما هو خرافة وأن التناصّ جعل الفنون جميعا مفتوحة على بعضها ومن جهة أخرى فإن البعض الآخر رأى أن يقسم هذا التناصّ إلى نوعين تبعاً لوعي الشاعر وهو يتناوله فقال هناك تناصّ واعي وظاهر وهو الذي يقوم به الشاعر واعياً له وجعل منه التضمين والاقتباس الناص لا شعوري لا يكون فيه الشاعرُ واعياً بما يفعله ولعل هذا التصنيف الأخير هو واحد مما تقبله الشاعرية تماماً وتعتبره سليماً في منطقه ويلقي ضوءاً على آلية هذا الموضوع عند الشاعر 6.

ومن المفيد الإشارة بأن أكثر غلاةِ التفكيكيين من متبعي الاشتراكية الأدبية قد أوغلوا في اعتبار النصّ أيما نص هو جزء من نصوص أخرى لا تقوم له ولا لصاحبه قائمة مفردة بعد إنتاجه وسيتحول التالي له إلى ذات المصير بعد إنتاجه واستخدموا لفظة "البين-نصوص" للتعبير عن هذا الموقف غير السليم وهو ما يلغي تالياً وجود فردية الشاعر واعتبار شاعريته جزئا من غيره وهو ما تقذف به الشاعرية بعيداً ولا تلقي له بالاً وتعتبره ضرباً من الوهم الخالص7.

والآن بوصولنا إلى فكرة عامة عن نظرية التناصّ الحديثة والقديمة في الشعر العربي ودرس النقد العربي يحسن بنا أن نتطرق إلى ما تراه الشاعرية في هذا الموضوع من وجهة نظرها آخذين بعين الاعتبار مراحل الشاعرية المعلومة.

وقفنا في مراحل الشاعرية اللغوية على سيطرة الشاعر الشعرية ونوعيتها وهي في مراحلها الأولى تقوم على الاستحثاث وتتعرَّض نفسية الشاعر فيها إلى ما يشبه القلق العنيف جرّاء جريه خلف انتزاع هذه الدفقات تحضيرا للدخول في غرفة عمليات القصيدة باستعارة من شهادة الشاعر المناصرة كما سبق ، وتتلاطم في ذهنه في ذات الوقت عدة نغمات وألحان وعدد لا بأس به من محفوظ الأبيات السابقة وهو يحاول تحضير نفسه لاقتناص طريقه بينها ، وحينما يظفر بأوَّل أبياته ولادة يكون محصول هذه قد انتظم وتراجع في ترتيب خاص ولكن دون انضباط كبير مما يسعي الشاعر لبذل جهد مضاعف ٍ في كلِّ مرة ينتهي فيه من بيت في قصيدته كي لا تفلت منه أحداها وفي هذه اللحظة ينسكب معه على بياض الورق مخزونه الذي كان منذ فترة لا زال يعانده جذباً وتململاً وحينما ينتهي من كتابة نصّه وقصيدته يجد أحيانا بين يديه بيتاً أو بعضاً من بيت ٍ انسجم مع قصيدته تماماً وهنا يكون تولُّد مثل هذا البيت أو جزء البيت لفظاً أو معنىً إنما هو مطابق لما وصف بالتناصّ اللاشعوري ودور الشاعر فيهِ لا يعدو إلا أن نقله إلى بياض الورق ِ مثل هذا التناصّ يمكن للشاعر قطعا إن أراد حذفه من قصيدته بعد الانتهاء من الشكل الأوليِّ في مراجعته المباشرة لها عقب كتابتها ، وربما عنَّ لآخرَ أن يبقيه في ذات الموضع أو أن يحاول فيه لعلَّه يستبدله من قصيده بحسب قدرته ومعرفته وخبرته.

مثل هذا التناصّ اللا شعوري هو تناصٌّ غيرُ متهم في هذه المرحلة إن أبقاه الشاعر في لفظه ِ أو معناه ويمكن للدرس النقديِّ أن يطمئنَّ إلى براءة ٍ قاطعة ٍ فيه وله أن يحسبَ بعد ذلكَ كلّه على إبقاء التناصّ في النص وليسَ على حدوثهِ لأنَّ الثانيةَ هي فعلٌ إراديٌّ محض بينما الأولى هي فعلٌ لا إراديّ وإنما تؤشِّرُ على درجة تأثير الموروث المعرفي لهذا الشاعر على نصوصه في هذه المرحلة البدائية وهو على كلِّ حالٍ متوقَّع الحدوث نظراً لطبيعة التقليدِ فيها ، ويمكنُ القولُ أيضاً بأنَّ التناصَّ الداخلي في شعر الشاعر نفسهِ أكثرَ ما يكون حدوثاً أيضاً في هذه المرحلةِ تبعاً لطبيعتها المرانية ِ والتمرينية أكثرَ من الطبيعةِ الإبداعية ِ وغالباً ما يردُ التناصُّ فيها لفظاً ومعنىً معاً.

أما فيما تلاها من مراحل فإن طبيعة السيطرة الشعرية سواء بالاختزان أو الامتلاك فهي لا تشفعُ إطلاقاً للشاعر إدعاء تناصٍّ لا شعوري ، فالتناصُّ في هذه المراحل سواء أكان حسناً ومفيداً من تضمين ٍ واقتباس ٍ أو غيره فإنما هي أساساً عمليةٌ مبرمجةٌ سواء أكان المقصدُ فيها لفظاً أم معنىً وهو الأمر الذي يستحقُّ أن يتناوله الدرس النقدي على هذا الأساس.

في هذه المراحل نادراً ما يتناصّ الشاعر مع نفسه داخلياً أي على نصوص ٍ له سابقة إلا أن كان ذلك بقصدٍ وجزءاً من سلسلةِ نصوص يريد توكيدها وإنتاجها على مراحل قد حدَّد لها سابقا مرجعية ذهنية ووجدانية له.

ولعلَّ اجتماع عددٍ من الشعراء مثلاً على الإعجاب بأسلوبٍ ما وتأطير ذلكَ في جماعةٍ شعريةٍ أو رابطةٍ ما وإنشاء نصوص يمكنُ إيجاد قواسمَ متناصّةٍ فيها دوماً هو دليلٌ آخر على أسبقية مثل هذا المرجع الذهني المقصود لديهم جميعاً.
وملاحظٌ أيضاً أن التناصَّ يصبح قاعدةً في كثيرٍ من نصوص النسيقةِ حصراً بينما تصبحُ أقلَّ كثيراً في نصوص السطر الشعري وتكاد تندر في قصائد العمودِ قديمه وحديثه ولعل انطلاق الأنماط الحديثة وجنوح بعضها إلى السردية والروائية هو سبب معقول لذلك وهو بذلك يشكّلُ أحدَ معالمِ المخاطرِ المتوقَعة أمامَ هذه الأنماط إذ ليست الجدَّة دائما خاليةً من المخاطر.
يبقى من أمر التناصِّ هذا (وهمُ التناصّ)وهو القائم على إشكالية تعدُّد استخدام مفردات من قاموس معينٍ كتلك التي وقَّرتها مثلاً ترجمة الميثيولوجيا الإغريقية أو الفرعونية أو حتى تلك التي لها صلة مباشرة بالحكايات العربية القديمة كجنوح بعض الشعراء إلى استخدامها بكثرةٍ والاستفادة منها والبناء بالاعتماد عليها من نمط "سندباد" و"عشتار " و"إيزيس " وغير ذلك ، فمثل هذا لا يصلح اعتباره لا تضميناً ولا اقتباساً ولا تناصّاً لأن هذه المعارف مفتوحةً على كلِّ الأجيال وليست حكراً على عصرٍ بعينه.
وهكذا نجدُ أن الشاعرية قد أمكن لها أن تضع ولو بصيصاً من نور حول التناصّ كقضية درس نقدي رغم تفهُّمنا لجملة الاعتراضات القائمة حول المصطلح والنظرية والاختلاف حولها وحول ما تثيره وقد أخذنا هنا بالتعريف الأنسب لها وجرى استخدامه بغض النظر عن نوع الشعرية أو نوع النمط الفني من الشعر أو العصر الذي ينتمي إليه هذا النص لأن الثابت الوحيد في ذلك كلّه هو الشاعرية نفسها.

في النقد والتلقي

لعلَّ انتقالَ الاهتمامِ داخلَ نظريات الدرس النقدي من المؤلف إلى النص وأخيراً إلى المتلقي مؤخراً قبل أن تظهر بوادر محيِّرة تبحث عن قطب جديد تنتقل إليه تالياً وربما يكون هو السياق الذي تبقى في هذه المعادلة هو دليل على تعدُّدِ النظر من جهة وتخبطه من جهة أخرى وليس الأمر رهناً بتطوِّر في هذا الدرسِ كما قد يفهمُ منه.
ورحلة الانتقال هذه كان دوماً هاجسها البحث في العلاقة بين الدال والمدلول ومحاولة الإمساك بالدليل وهو الأمر الذي قد يبرِّر لهذه الانتقالات قلقها الدائم وجريها خلفه في كلِّ مرة تنظِّر الشعرية لمدرسة نقدية جديدة في سعيها الدائب نحو الاتزان والوقوف على نمط وتفسيرٍ مقبول ينهي هذه الإشكالية في رحلة الدرس النقدي.
ومن الملاحظات الأولى في جانب هذه النظريات في الشعرية أنها تعاملت مع فنِّ الشعر تعاملها مع بقية الفنون الأخرى ونصوصها دون إعطاء أو القبول بفكرة إعطاء خصوصية لهذا الفن ولشعرائه مما أدّى في نهاية المطاف إلى الإمعان في مواجهة المزيد من العقبات أمامها كان يمكن التقليل منها لو تم إفراد هذه الخصوصية.
في تتبعنا لانتقال هذا الدرس النقدي من التركيز على المؤلف كما كانت تراه المدارس والنظريات النفسية والواقعية والاجتماعية إلى إسقاط دوره تماماً كما أرادته البنيوية واستبدال اهتمامها به بالتركيز على النص ذاته واعتباره القادر على الإمساك بالمطلوب من خلال الخطاب الأدبي ذاته خاصة مع النزوع إلى غعتبار اللغة سيداً حصوراً فوق المؤلفِ وخروجها حسب فهمهم من ربقة تحكمه وتوجيهه إلى العكس كما أرادوها ، ولعلَّ هؤلاء البنيوين من أمثال رولان بارت اختلفوا اختلافاً شديداً مع من حاول أن لا يفعلَ ذلك ويبقي على خيطٍ رفيع مع المؤلف عبر اقتراحهم بنوع من التصالحية مع دور المؤلف من خلال ما نظَّروا له من البنيوية التكوينية لوسيان جولدمان والبنيوية النفسية حسب جاك لاكان ويعتبر ميشيل فوكو واحداً ممن أحجم عن إسقاط دور المؤلف وإعدامه من البنيويين.
بيدَ أنَّ البنيويين وخاصةً من أدرك منهم استحالة القطيعة التامة مع دور المؤلف كانوا أقلَّ نزوعاً إلى الضياع من التفكيكيين الذين أوغلوا في هذه النزعة حتى حدِّها الأقصى من أمثال جاك دريدا ، وتقاطع عمل الشكلانيين تاليا في هذه النقطة مع عمل التفكيكيين خاصة بعد تنظيرهم لنظرية التناصّ وما فهموا منها.8
وهكذا فقد قام البنيويون والشكلانيون بدور في إزاحةِ المؤلف لصالح النص بينما انتقل التفكيكيون تاليا في إزاحة النص ذاته لمصلحة القارئ الذي أصبح فجأة محور نظريات جديدة هي نظريات التلقي التي أمعنت في استبعاد كلٍ من النص والمؤلف لصالح القارئ دون أن تعطي هذا القارئ ذاته ما يفيده في خضمِّ معركة القراءة هذه.
وظهرت نظريات التلقي مركِّزة في محتواها على ما دعته بجماليات التلقي ومتناولةً في بداية الأمر تفصيلياً الفرق بين المتلقي السلبي والمتلقي الإيجابي المفترض قبل أن تعودَ لكي تلغي هذا الفرق الذي بدأت به ، في تفسيرٍ لضرورة هذه الجماليات وأسباب الالتفات لها يقدِّم عبد الوهاب شعلان من الجزائر في بحثه المنشور ضمن مجلة الموقف الأدبي " القراءة المحايثة للنص الأدبي " هذا التبرير من وجهة نظر أصحاب هذه النظريات وذلك في مقدمة بحثه القيم حول الموضوع كالتالي " يجب الإشارة إلى أن جماليات القراءة

والتلقي كما تبلورت حديثاً على يد أقطاب مدرسة جامعة "كونسطانس Constance " مثل: هانس روبرت جويس Hans Robert Jauiss وولف فانغ إيزر Woolf Gang Iserوغيرهما، كانت ردة فعل لهيمنة المقاربات البنيوية والشكلانية (المحايثة) التي أعطت سلطة تكاد تكون مطلقة لبُنى النص على حساب القارئ وفعل القراءة.
وبالتالي فإن من باب الوعي المنهجي أن نُطرح إشكالية القراءة بعد طرح المقاربة المحايثة، بَيْد أننا أجّلنا طرح هذه الأخيرة باعتبارها تشكل جوهر اهتمام هذا الفصل، وفضّلنا الإشارة إلى قضية القراءة، حتى نسمح بطرح المنهج المحايث بصورة أوسع وأعمق، مع وعينا المسبق بهذا الخلل المنهجي" 9.
في تناول التلقي بنوعيه رأت هذه النظريات نوعاً من الانطباعية أفصحت لساناً في جانب من النظر المبسَّط في القراءة كعملية أساس في التلقي بما تتيح من تفاعلات أولية ، وهذه الانطباعية الأولية تعود لتعطي للنص دوراً ولا تغفله كما تود التفكيكية أن يحدث " يقوم المتلقي بممارسة دوره في التلقي ، حسب ما يرتئي له من انطباعية ، وعادة ما تدفعه إليها ثقافته ، ومرجعياته الخاصة ، ويحدث التقاطع بين القارئ بمرجعياته الخاصة ، والنص بمرجعيات لسانه ، وقد تتقاطع الثقافتين ، من زاوية الخصوصية التعبيرية أولاً ، أو مما تنتمي إليها القراءة المنتهجة من نظريات متبعة " 10 مثل هذا الرأي يعود إلى المشترك بين النص وقارئه وهو يمثل إحدى وجهات النظر في التأويل.
واللافت أن دور المؤلف لا يلبث أيضاً أن يظهر في نظريات التلقي وإن كان في مجال الحديث عن تعارض الاستراتيجيات بينه وبين القارئ "ثمة إذاً إشكالية ذات بعدين أساسيين: الوقع الذي ينتجه النص من ناحية، والتلقي ، من ناحية أخرى، ومثلها تحدّث امبرتو إيكو عن الجدلية التي تنشأ بفعل تواجد إستراتيجيتين مختلفتين: استراتيجية المؤلف من جهة، واستراتيجية القارئ من جهة أخرى، يؤسس جويس لجدلية مماثلة ولكن من منظور آخر يمكن تبين خصوصية هذه الجدلية التي أسس لها جويس من خلال طرحه لقضية ما أسماه بأفق التوقع أو الانتظار Horizon d'attente فالقارئ قبل مباشرته لأي عمل أدبي يكون مجهزاً منذ البدء بفهم مسبق" précompréhension هذا الفهم المسبق للقارئ يحوي انتظاراته المتحققة المتماشية مع أفق مصالحه، رغباته، احتياجاته وتجاربه المحددة من طرف المجتمع والطبقة التي ينتمي إليها وكذا من طرف تاريخه الشخصي، بعبارة أخرى يختزل أفق القارئ التجارب الشخصية والثقافية والاجتماعية التي من شأنها أن تمارس سلطة من نوع ما أثناء عملية التلقي، وفي مقابل أفق القارئ، فإن للنص أيضاً أفقه الخاص أو ما أسماه جويس "بالمرجعية الأدبية التي يستلزمها النص " 11.
فيما سبق يتضح أن نظريات التلقي عادت دوماً إلى علائق مفترضة وليس سهلاً التخلُّص منها سواء بالنص أو بالمؤلف ضمن عملياتها وأشارت بالتالي إلى إشكالية الفصل والاعتماد على واحد من عناصر العمل الأدبي وشطب الأخرى وهي بذلك لم تتح مجالاً للإدعاء بقطبية المحرِّك الوحيدة في هذه العملية.
وكما سبق الإشارة إليه فإن الفصل الذي بدا بين المتلقي الناقد أو المتلقي المفترض والمتلقي القارئ العادي في نظريات التلقي عاد البعض فشطب هذا الفصل في مرحلة ما ولم يعترف به أشار من ناحية أخرى إلى أهمية كثرة القراءة في استخلاص تأولات جديدة كلّ مرة " ويرى ريكور أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من حقيقة أن المعاني ، في النصوص المكتوبة ، تحررت من مؤلفيها ومتلقيها . وهو لا يأخذ بنظر الاعتبار دور المؤولين التوسطي ، ولهذا السبب لا يميز بين النقاد والقراء ؛ ويرى أن النصوص كلها قابلة للكثير

من التأويلات بقدر كثرة قرائها ، على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلها صالحة بالتساوي " 12
لن يكون هدف هذه المتابعة هنا هو الوقوف على نظريات التلقي ولا شرحها ولا الاستفاضة حولها كما ليس ضمن هدفها هو متابعة نظرة الشعريةِ بمختلف مدارسها ولكنا أردنا الوقوف على حقيقة التبدُّلات التي طرأت على هذه النظريات وأسبابها وذلك تمهيدا لطرح رؤية الشاعرية حول هذا الجانب.
لاحظنا فيما تقدَّمَ أنَّ أزمة الشعرية ونظرياتها فيما يخصُّ المتلقي والقراءة تشكَّلت من واقعِ إدراج الشعرِ ضمن الفنون التي حاولت فيها أن تمارسَ إقصاء المؤلف سواء مرَّةً لصالحِ النصِّ أم في ما تلا ذلكَ لصالحِ المتلقي في محاولتها للتفسير ولإمساك الخيط بين الدال والمدلول، ومثل هذا إن كان ممكناً أن يصلحَ في شأن نصٍ روائي أو نثري أو غير ذلك فهو لن يكون صحيحاً بالمرة إزاء النصوص الشعرية.
وبدلاً من أن تستفيد الشعرية ونظرياتها من دور الشاعرِ أغرتها المحاولةُ باستبعاده مثلما استبعدت المؤلِّفَ بعامة في قضايا الفن الأخرى ولكنها ما استطاعت أن تقيم نموذجاً واضحاً راسياً بل رأينا كيف انتقلت من موضع ترشيح النصِّ بديلا مطلقاً إلى موضع ترشيح المتلقي بديلا لكليهما معاً وانتهت إلى ظهور إرهاصاتٍ بالبحث من جديد عن بديلٍ لهذا المتلقي وربما انتقلت قريباً إلى ما تبقى في هذه المعادلة وهو السياق بعد أن انتهت من المرسل والرسالة والمرسل إليه.
تقترح الشاعرية بديلاً عن ذلكَ أن تأخذ الشعريةُ سواءً أكانت نظريات قديمة أم حديثة بما تتيحه هي من مجال في شأن الشعرِ تحديدا وتتوقع أن تعدِّلَ هذه الشعريةُ نظرتها تبعاً لذلك في شأن قضية المتلقي بحيث تبقي دوماً على ما يمكن أن تفيد به الشاعرية الشعرية فعلاً في محاولتها الحثيثة.
لن تطالبَ الشاعريةُ الشعرية في مدارسها التفكيكية أو البنيوية أو الشكلانية بالإنصياع إلى ما رأته المدارس النفسية والاجتماعية والواقعية في شأن مركزية الدور لصالح الشاعر وإقصاء ما يتيحه النصُّ أو ما يفتحه القارئ والمتلقي من إمكانات معينة ، ولكنها ستطالب جميع هذه المدارس بتعديل موقفها بحيث تأخذ في عين الاعتبار أهمية المركّب التام من هذه جميعا وعدم ممارسة الإقصاء بحق أيها وأهمها في موضوع الشعر الشاعر ذاته.
لا بدَّ من إدراك أحد أهم الفروق بين عمل المؤلفِ شاعراً في لحظة النص والكتابة وبين عمله في غير أصناف هذه الفنون القولية فيما يتعلق بالمتلقي وموضعه لحظة الكتابة ، والأكثر أهمية التنبُّه إلى اختلاف داخليٍّ في مسار هذا الموقف باختلاف مرحلة الشاعرية ذاتها وهو المميِّز غير المدرك سابقاً من الشعرية ومدارسها والمغفل تماماً ربما لعدم الوقوف على الشاعرية مسبقاً.
ربما يمكن إيجاد هذا العذر باعتبار أن الشاعرية إنما هي نظرية حديثة وليست سابقةً على آخر نظريات الشعرية ، ولكنَّ طرحها اليوم سيترك المجال مفتوحاً أمام نقاشٍ معها ونقاشٍ حولها وما يمكن أن تقدِّم من تجسير مطلوب.
الشعراء في مرحلة الشاعرية اللغوية لا ينتجون أياً من قصائدهم وفي أذهانهم المتلقي على الإطلاق ، لا ناقداً ولا قارئاً اعتيادياً بمعنى أنهم لا يمتلكون تلك الفسحة حالة النص ولحظته للاختيار ولإيجاد مشفِّرات خاصة يستقبلها المتلقي أياً كان نوعه ، مثل هذا يعني باختصار أن كلَّ النصوصِ المنتجة في هذه المرحلة لن تعينَ وحدها على الوقوف على

معادلة الدلالة ولن تكونَ كافيةً للفهم وهكذا لا تكونُ اللغةُ وحدها سيِّدَ الموقفِ ولن يتأتى اعتبار ما رأته البنيوية سليماً بل هو عينُ الخللْ.
لماذا يحدث هذا وإلام يعزى ؟
إن السبب الرئيس يكمن في طبيعة السيطرة الشاعرية ذاتها في هذه المرحلة وهي سيطرة من نوع الاستحثاث التي ستكون قطعا غير منضبطة بما يكفي للذهاب شوطاً آخر ، وهي السبب في كون طبيعة المرحلة تقنياً من حيث النص المنتج أقرب إلى لغة التقليد والاتباع على الأغلب ولن يعوز الأسلوبين الدليل على ذلك.
بينما نرى أن طبيعة المراحل التالية صعوداً باتجاه المرحلة النقدية وتطوَّر السيطرة الشاعرية من حيث النوع الاختزان فالامتلاك تتيح مجالاً أوسع وبعلاقة طردية أمام الشاعر ذاته الذي لم يكن على علاقة ما يضعها بنفسه في نصه للمتلقي في المراحل السابقة أن ينهضَ أثناء هذه المراحل الجديدة إلى كتابة نصه وعين له على المتلقي المفترض وعين على المتلقي الآخر.
هنا تكون المميزات التقنية أسلوباً ولغةً وتكنيكاً قد أخذت شكلاً مميزاً لدى الشاعر وإذا ما قام بتغيير ذلك في نصٍ ما فجأةً فهو قد عمد إليه لسبب أو لآخر وترك في النص ما يحيل إليه وعلى هذا المتلقي البحث عن هذا المحيل سواء بقراءة أولى أم قراءة عاشرة حسبما يتسنى له أن يصل بما لديه من الخبرات المسبقة.
لعلَّ الإجابة المأثورة في التراث " لم لا تفهمونَ ما يقال ؟ " قد صدرت عن شاعرٍ في هذه المرحلة جواباً على ما أثاره المتلقي من سؤال ، وهو في الحقيقة يبدو أنه جاء نتيجة تغيير في الأسلوب متعمَّد من الشاعر أصبح فيه مستوى الفرض الاستباقي عنه أو عن نصوصه في ذهن المتلقي لما هو الآن إزاء نصه الجديد واهياً أو غير ذي أثر ، مما لزم هذا المتلقي العودة من جديد إلى النص الجديد متخلياً عمّا توهمه من قدرة مسبقة على الهضم السريع.
إنها أشبه ما تكون بقيام سلطة المرور مثلاً يوماً في تغيير تتابع الإشارات الضوئية من لونٍ لآخر ، فحينما تقف أمام هذه الإشارة على مفرق ما وأنت تعلم من سابق الخبرة اليومية أن ترتيب إعطاء الإذن بالإشارة الخضراء يكون لمن هم على يمينك في الشارع الآخر ثم أمامك ثم أنت ثم من هم على المفرق المقابل في اليسار وتجدها يوماً قد تغيَّرت نتيجة قيام هذه السلطة بترتيب آخر يحدث لديك مثل هذا الرد تماماً ، وما عليك إلا أن تحاول من جديد الوصول إلى الترميز الجديد والترتيب الذي تم وفي هذه المرحلة لن يكون النص صورةً عن نصوصٍ أخرى مسبقة مثلما لن يكون القادم له حكماً هو على هذه الصورة أو غيرها فلا ضمانة لديك.
القاريْ متغيِّر ومتكرِّر نعم ، والنص هو ثابت ولكن ثباته لا يأتي من ذاته بل من ثبات المرحلة التي أنتج فيها ، يعود الشعراء كثيراً إلى نصوصَ أنتجوها مسبقاً فيعيدونَ فيها وينتجونَ ثباتاً جديداً " أو الثبات المنتقل " حسبما نراه لأن انتقاله قائم طالما ظلَّ منتجه على قيد الحياة ، ولا يكون الثبات نهائيا إلا بموته فعلاً وعندها تصبح للبنيوية حجة على هذه النصوص ولكنها كما نرى استثناء على الثبات ولا يجوز أن يعمَّم قاعدة باستخدام الاستثناء.
خذ مثلاً النصّ المقدس في القرآن الكريم أو الحديث الشريف هو نصٌ ثابت ومنتجه واحد دائم أقرَّ بأن لا تغير عليه وهو الحيُّ القيوم والنص الآخر منتجه قد رحل إلى جوار ربِّه وبقي مأثوره قائماً كما هو ، وكلا النصين كان إنتاجهما المفترض لغاية التلقي ولغاية ضمان التلقي السليم وهما يمتلئان إشارات دالة ودونها لن يكون بمقدور أي متلقي في

العالم وعلى مرِّ الأجيال الإدعاء بدوره وإغفال دور النص أو المؤلف ، نعلم أن الغاية لم تكن فنية من إنتاج هذه النصوص في نوعيها ولكنها في نهاية الأمر جاءت بنصها حجة قولية وخاصة القرآن الكريم ، وعليه فإن أياً من النظريات لن تقلح في إقصاء طرفٍ لصالح طرف بل إنَّ الدلالة والدال والمدلول وكلُّ ذلك لا يمكن فهمه دون تناول كلِّ العناصر معا وحتى عنصر السياق الهام جداً وعدا ذلك تصبح جملة هذه النظريات المقصية أياً من الأطراف ضرباً من العبث.
لماذا نقدِّم مثال النصِّ المقدس مثلاً قد يسأل سائل ، ونقول إنَّ قمة فنون القول في تطبيقنا العربي لغة وأسلوباً وفنيةً هو هذا النص ّ المقدس الذي كان دوما هو الحجة وفي نفس الوقت المعين الذي لا ينضب في محاولة الارتقاء فهماً ومستوىً كحادٍ لفنوننا الأخرى ، فإذا كانت هذه النظريات تقف عاجزة أمام دليلنا فهي لن تصلح ابتداءً أمام باقي النصوص القولية سواء تلك التي وقفنا على نوعها وتطوّرها أم تلك التي ستأتي بعد ، إنَّ النموذج التي تحاول الشاعرية فيه أن يكونَ مشابهاً في وضعيته إزاء الشعر هو نموذج يحاكي ما أمكن آلية الاستخدام المحاولة في النصّ المقدس لأنَّ أعلى مراتب الفنون القولية مباشرة بعدها هو الشعر وهو ذاته الذي استخدم يوما ضمن آليات فهم الدلالة وهو بذلك يمكن أن يكون المثال المحتذى والمستخدم أداة في جانبٍ آخر في ذات الوقت لغيره الأعلى منه.
نحن في مثالنا تحدثنا عن قارئ مهيّأ إزاء النص المقدّس والذي يكون دائما على موعد مع اكتشاف المثير والجديد في كلِّ قراءة رغم افتراضاته المسبقة والعلاقة دوماً نجدها في تطوُّرٍ مذهلٍ ومثير بين ذات النصّ الثابت والقاريْ المتغيِّر ولكنَّ الواضح أن غلبة النص دوما هي القائمة مع اعتبار المرسل أعلى مرتبةً دوماً في هذه المعادلة المعجزة ، أما في النصوص الشعرية فإنَّ الحديث عن الاستراتيجيات المتعارضة بين المؤلف والقارئ يمكن اعتبارها صحيحة فقط حينما يكون النص قد سنح لهذه الفرصة ولكن بيد المؤلف ذاته في مرحلة شاعرية متقدِّمة وإلا سيكون الأمر لا يعدو فرضاً نعلم جيداً أنه غير قائم في مراحل الشاعرية الدنيا التي تنتج هذا النص.
والمثير أيضاً أن علاقة القاريْ مع النص المقدَّم له تسبقها ميكانيكيا تهيئة تأخذ في الاعتبار مسبقا وافتراضاً سمات بعينها متوقعة لهذا النص عند القارئ المفترض "الناقد " حتى لو لم يعلن عنها ، بينما هي غير قائمة للقارئ المصادف إن خلا ذهنه من أي معرفة سابقة بالمؤلف أو الشاعر ، بينما نجد وبشكلٍ واضح أن القارئ الأخير هذا سيكون مضطراً إلى الإحالة إلى خارج النص في قراءة واحدة أخرى على الأقل وهذه الإحالة ستبحث فوراً عن المؤلف قبل أي شيءٍ آخر.
وهكذا ترى الشاعرية أنها تتيح فوراً إمكانية الاستفادة منها في إعادة تنظيم نظريات التلقي بما يأخذ في الحسبان ما تقوله ولن يكون من شأنها أن تحدِّد شكلا ما بل هي تقترح الاستفادة من هذا وللشعرية ذاتها أن ترى شكل الاستفادة ودرجتها من عدمها فهي في النهاية تمارسُ شأنها النقديَّ الذي تقدِّم فيه حجتها.

الحداثة ودور الإعلام

نتناول الحداثة هنا بمعنى المعاصرة والجدة ولا نتناولها بالإحالة الأدبية المصطلحية إلى نمط أدبي بعينه وإلى عصرٍ أدبي بعينه وبما تلاه مما سمي عصر ما بعد الحداثة ، وعليه

فإن الإحالة هنا يجب أن تبقى في إطار البعد الزماني الآني والبعد المكاني الذي يحيط بنشاط وعمل الشاعرية اليوم بشكلٍ عام على سطح هذا الكوكب.
وطبعاً فإن الإعلام المقصود هو الإعلام بوضعه الراهن الذي أريد له أن يحول هذا الكوكب إلى قرية صغيرة كما زعم دون التفصيلات بمقصده من ذلك ومن وراءه وما هو هدف ذلك وما مدى خدمة ذلك للهدف الآخر المعلن برغبة العولمة.
في متابعة عن قرب سنجد أن المتغيرات السريعة والمعاصرة للأحداث والتطوّرات سواء أكانت تطوّرات مادية في الوسائل والأدوات أم تطوَّرات اجتماعية ونفسية مصاحبة في المعيشة والمساكنة على سطح الأرض قد تركت بصمات واضحة على الأدب والشعر باعتباره نشاطاً إنسانياً مميزاً.
ومن ناحية أخرى فإن جملة هذه التغيرات المتسارعة حملها الإعلام إلى كلِّ ركن من أركان هذه الأرض بحيث غدت جميعا واقعة تحت ذات المؤثر وإن لم يكن قد نتج جراء ذلك نفس شدة ودرجة التأثّر والتأثير وهو قطعا معادٌ إلى ظروف ومحدِّدات كثيرة أكثر من أن يتسع المجال لرصدها والوقوف عليها تفصيلياً ولكن يمكن قطعا وصفها بالفروق الثقافية الأصلية بين البشر.
حاولت المعاصرة وتحاول جهدها تحت غطاء العولمة واستباق الغطاء الهاجم على هذا الكوكب لأي فرصة إظهار أصلية وجمالية هذا التنوّع الثقافي من جهة ودوره البنّاء – بعكس ما تنظّر له هي طبعا – أن تحيل هذا الكوكب في أبعاده الإنسانية على نسخة كربونية واحدة ملغية بالقوة أو محاولة ذلك كلَّ هذه التنويعات الأصلية والمتناسلة والمفيدة في فسيفساء الجمع الإنساني الثقافي طيلة عمر الإنسان على هذا الكوكب.
قام الإعلام التابع لهذه النظرة وهو الطاغي على غيره قوةً وانتشاراً أن يقوم بمهمة الناقل لهذا الدور الهجومي الاستباقي منظّراً تارةً لأهمية العولمة في خلق مناخ تساوي فرصي ومستوياتي كشعارٍ مبرِّرٍ مرفوع تغطيةً ومحذِراً تارةً أخرى من تهديدات محتملة حسب ما قرَّرها هو من مخاطر رأى فيها شوكةً في حقيقة الأمر أمام مشاريعه الطامعة ، ووصل في مرحلة الغطرسة التي منحته إياه القوة المتسارعة التضخّم إلى حد محاولة فرض صراعات.
إن التنظير الذي قدّمه من فرض أجواء عيش صراعات بين الحضارات يفتقر إلى الصوابية مثلما يفتقر إلى الأخلاقية والمراجع الحكمية أو العادلة ، وفي مواجهة من نادى وينادي بالمثاقفة والحوار بين هذه التباينات الثقافية القائمة طيلة عمر الكوكب طريقا لازدهار مأمول ، بقي الجانب الهاجم يزداد عداءً واستعداءً في كلِّ مرة يحدث فيها مواجهة حوارية.
واللافت أن الإعلام الجريء الذي قرَّر أن يردف وجهة النظر الحكيمة في هذا العالم رغم قلته عدداً وانتشاراً ، إلا أنه قد امتطى أحدث التقنيات الإعلامية والوسائل التي قدَّمها الطرف الآخر متأملاً أن يستخدمها هو في خدمة غايته ، ونقصد بذلك طبعا الشبكة المعلوماتية والأقمار الصناعية مما أربك هذا الطرف الهاجم ووضعه أمام اختبارات عديدة لأبسط شعاراته التي يختفي تحتها في هجمته هذه ونعني بذلك الديموقراطية والحرية وحق الاختيار.
البحث عن المادة كان دوماً ديدن وسائل الإعلام وفي سبيل ذلك لم تكن مستعدةً للتضحية بذلكَ في مقابل رسالة ثقافية أو معرفية من أي نمط وطالما الذي يدفع هو هذا الغني لذا كانت دوماً متوقّعةً كأداة له " عندما ابتكر Marshal Mcluhan مفهوم القرية الكونية (Global Village)كان يتخيل عالمًا بلا حواجز يمتلك فيه الناس فرصة إبداء آرائهم

وإسماع أصواتهم على قدم المساواة . لكن هذه الرؤية لم تتحقق من حيث بقاء ملكية وسائل الاتصال الجماهيري والتحكم في مضامينها بأيدي الدول الغنية , وتحويل (القرية) العالمية إلى ساحة تتبارى فيها شبكات الإعلام العنقودية التي تحركها اعتبارات الكسب المادي لا الدوافع المعرفية والثقافية "13 .
كانت أولى الردود الواردة من هذا الطرف الهاجم تطعن في أهلية المختارين وليس فقط أهليتهم للخيار بل أهليتهم للحياة ذاتها وتطعن في مستوى ونوع ثقافتهم التي استخدمت قطعا مرجعية في هذا الخيار مما ترك العالم أمام تهديد خطير لا يهدِّدُ جزءاً فيه بل يهدِّده كله بما قام عليه من شرائع وقيم حتى الساعة.
ماذا قصدت هذه المقدمة المتواضعة لتشخيص بعضاً من حال هذا الكوكب اليوم وحال قضية وأداة من أهم قضايا وأدوات الساعة اليوم ؟
الواقع أن تأثير ذلك على مكانة الأدب والشعر بخاصة كنشاط إنساني مميز كان دوماً ملاذاً روحياً يمثّل محلولاً معادلاً إن صحّت التسمية للنفوس البشرية وشاحناً قوياً على مواصلة الحياة بجانبها الإنساني كان كبيراً بل وهائلاً جداً.
لقد تخطت التأثيرات مكانة الشعر ونوعية ما ينتج وطريقة ما ينقد به وأسلوب تلقيه ونوعية تلقيه ودرجة الصوابية في كلِّ ذلكَ إلى أثرٍ بيِّنٍ على النشأة والتطوّر الخاص بالشعراء أنفسهم مما ألقى بظلاله على سمات مراحل الشاعرية نفسها ومستوى أدائها.
لم يكن التأثير المذكور فقط على شعرية بعينها بل طال كلَّ الشعريات في هذا العالم كما طالَ أيضاً نوعية المثاقفة المحتملة بين هذه الشعريات ونوعية التبادلية التي قد تنشأ بينها ، وإن كانت المرحلة السابقة على مرحلتنا هذه إبان العهد الإحتلالي الكولونيالي للعالم قد فرضت تأثيراً خاصاً بها دفع في كثيرٍ من الأحيان بالشعريات الغربية وتحديداً الإنجليزية والفرنسية لتصبحَ بمقام المصدِّر مثلما حال القضايا الأخرى وبالشعرية العربية في جزءٍ رئيسٍ منها بهذه التبعية وبعض الشعور بالدونية مما حرمَ الشعريةَ العربيةَ من تطوُّرها الذاتي تلقائياً وطبيعياً في التعاملِ مع ذلك العصر ومستجداتهِ جراء ذلك وخلَّف كثيراً من أسبابِ التخبُّط القائم وعدم نضوج التجربة إلا نادراً ، إن كان ذلك كلُّه صحيح وملموس الأثر فإن العصر الحالي وأدواته المتهمة وخاصة الإعلام بين يدي ممثلي الاتجاه الهاجم إنما يعد كلَّ شعريات العالم بأن تتحولَ إلى نسخةٍ واحدةٍ كربونيةٍ تنطق باسمه وحده دون سواه مثلما أراد لهذا الإنسان أن يصبحَ جزءاً من آلةِ إنتاجهِ الإمبريالية.
والواقعُ المقاومُ يقول أن هذا الهاجم لم يفلحْ أصلاً في انتزاع الموافقة على هذا الهدفِ المدمِّر من شعريته هو ، بل على العكس وقفت الشعرية الأمريكية وفي بيت صنع القرار الهاجم موقفاً إنسانياً موافقاً لضميرها ومبدئها الشعري ومتعانقاً مع القناعة الشعرية البشرية بدور الشعر حكيماً وملاذاً في نهاية المطاف وحاملاً لقيمِ البشريةِ العليا بالحق والخير والجمال والعدل.
مثل ذلك الموقف يعلم بل شك من ناحية مؤكدة بالإضافة إلى معارضته الشديدة لهذه المنطلقات أن الدور أو الغاية المنشودة بحسب هذا التنظير السمج ليس فقط غير محقٍ ولا نظيف بل هو يعلم أنها عملية مستحيلة.
إزاء ذلك نود لو أدركت الشعرية العربية أن لها دوراً في هذا المجال ينهض على أسسٍ من غاية وجودها وتاريخية عطائها المميز كما يقوم على أساس انفتاحيتها الخاصة ولكن المالكة لزمام أمرها دون تبعية ولا انغلاق في الوقت الذي تشجعها عليه الشعريات الأخرى حيث بدأت الخطوة الأولى.

وحتى تنهض الشعرية على القيام بهذا الدور بقوة ومتانة وجب أن تصان الشاعرية التي سوف تقدِّم لهذه الشعرية العربية مادتها وأدوات حربها ، كما يجب أن تطلب هذه الشعرية العربية من أدوات إعلامها العربية أو ما أمكن استخلاص نبله ونظافته منها أن تكون عاملاً مساعداً في هذه العملية لا عاملاً هادماً.
إن تزوير المستوى الشعري بتقديم الركيك والاحتفاء به أو الإدمان على التهليل للغث ّش في المستوى واللون أو تقديم نمط ما كالشعبي مثلاً على أنه الشعر العربي هو عبارة عن دور ٍ تخريبيٍّ تقوم به هذه الأدوات ويصبُّ في نهاية المطاف في بيدر ِ التخريب الدولي الذي ترعاه قوى الظلام والظلم والخراب ولا يمكن تفسيره بتفسيرٍ آخر.
إنَّ الشاعرية العربية وخاصة في مراحلها الأولى تحتاج عناية خاصة في مرحلة تقديم الأنموذج والمثال وتحتاج أيضاً واعظاً حكيما وناقداً نظيفاً وصلباً لتأمين مسيرة تطوِّر الشاعرية العربية لكي يمكن بعدها أن تنهض شعرية عربية حقيقية وتليق بأمة العرب كما كانت دوما.

في هذا الجانب إني أتهم كلَّ من يحاول إهمال دوره بالمشاركة في هذه الجريمة ليس فقط القومية بل ستكون جريمة عالمية إنسانية من الطراز الخطير جداً ، وليس الأمر مجرَّد نزهة إذ أنَّ ما يتعرض له نسق تطوُّر الشعرية والشاعرية العربية هو انتحارات مجانية جماعية في ظلِّ جهدٍ هزيلٍ وإن صدق من البعض ، ضعيف ٍ متقطّع ٍ وإن كان لديه الإيمان بالرسالة ، ولا مبالٍ بقيمة الوقت وحدة الإلحاحية في المواجهة القائمة.

خاتمة

وعند هذا الحد ننهي الجزء الثاني مما أردناه من تقديم الشاعرية لجمهور القارئ العربي وللمهتمين بالدرس الأدبي والشعري في جوانبه المتعددة ونأمل من النقد العربي والنقّاد العرب أن يكون لهم في القادم ما يثري ويغني هذه الرؤيا.

لا ندَّعي بهذه الشاعريةِ أستذةً في النقدِ ولا نبوغاً في الشعرِ ولا مدرسةً ولا مدرسية ولكنا نحاولُ أن نفتحَ باباً جديداً في اهتمام النقد العربي لما كان مغلقاً على الأقل حتى الفترة التي قيِّضَ لنا أن نحاوله فيها.

ربَّما يكون هناك المزيد مما يمكن إضافته أو تعديله تالياً عبر الحوار والمدارسة التي نرحِّب بها دوماً ، ولكنَّ الهيكلَ العامَ الذي قدَّمناه كما نراه قد أقيم بحيثُ لا يقبلُ مثلَ ذلكَ إلا بالدليلِ وبالبرهان طالما أنه أقيم على قاعدة فرضٍ وبرهانٍ منذ البداية.

المراجع

1-أمين الريحاني - عن الحداثة الأولى لمحمد جمال باروت الطبعة الأولى - ص 142

2-محمد توفيق الصواف -مجلة الآداب اللبنانية، العدد 6/5 أيار -حزيران، 2002.-

3يوسف اليوسف- أثر التراث على الشعر العربي المعاصر - بحث

-4فائز الشرع- القصيدة بين النثر والشعر.

5-محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص،المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1986،ط 2. ص 119 .

6-مفيد نجم - التناص بين الاقتباس والتضمين الوعي واللاشعور - مقال- بيان الثقافة

-7غازي مختار طليمات -التناص وأهل التفكيك - مقال

-8مفيد نجم - من اغتيال النص إلى اغتيال المؤلف - مقال - بيان الثقافة

-9عبد الوهاب شعلان -القراءة المحايثة للنص الأدبي ــ مجلة الموقف الأدبي -الكتاب العرب بدمشق - العدد 383 آذار 2003

-10د. حسن مصطفى سحلول-القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها

-11عبد الوهاب شعلان -القراءة المحايثة للنص الأدبي ــ مجلة الموقف الأدبي الكتاب العرب بدمشق - العدد 383 آذار 2003

-12إيان ماكلين ، ترجمة : خالدة حامد -تابع التأويل والقراءة - مجلة أفق -عدد ابريل - 2002

-13د. أحمد بن راشد بن سعيد-حدود الهيمنة.. الجمهور النشط إذ يواجه ثقافة العولمة وإعلامها – مقال

السيرة الذاتية للكاتب أيمن اللبدي

- من مواليد طولكرم العام 1962 فلسطين
- بكالوريوس علوم جامعة بيرزيت العام1985
- العمل في حقول التعليم والصحافة والتسويق
- له قصائد ومقالات ودراسات أدبية منوعة منذ العام 1978
- لة مساهمات في عدد من الأمسيات الأدبية والمواقع على الشبكة
- حائز على جائزة درع القصيدة العمودية من أسبوع فلسطين -سوق عكاظ /جامعة بيرزيت
- له عدد من عدد من المجموعات الشعرية نشر الأول منها عام 1980

الموقع الإلكتروني: http://www.allabadi.com